



CEFET-MG

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Thayane Morais Silva de Almeida

Os movimentos aberrantes nos contos de Guimarães Rosa

BELO HORIZONTE
Dezembro /2022

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Thayane Morais Silva de Almeida

Os movimentos aberrantes nos contos de João Guimarães Rosa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
do Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Geris – CEFET MG como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor em Estudos
de Linguagem

Belo Horizonte
Dezembro/2022

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir o privilégio de chegar até aqui.

Aos meus pais, Maria Denise (*in memorian*) e Filemon, pelo incentivo, pela ternura e pelo afeto.

Ao meu esposo, Juninho, companheiro leal, e ao Isaac, meu filho, por me darem forças para o prosseguir.

Aos Professores Doutores do Posling, pelos relevantes ensinamentos prestados, bem como pelos exemplos de docência, competência e profissionalismo.

Ao Professor João Batista Santiago Sobrinho, orientador dessa pesquisa, pela conduta profissional e ética.

Aos Professores Doutores Wagner Moreira e Josué Borges de Araújo Godinho, pelas contribuições inestimáveis a essa pesquisa.

Resumo: A corrente de pensamento socionteracionaísta revoga o ensino de Linguagens, Códigos e suas tecnologias como uma questão real, e pouco ideal. Os sujeitos que aprendem passam então a ser vistos como seres sociais e culturais, em constante interação com as tecnologias digitais da informação. As teorias pós-modernas, como a filosofia de Deleuze e Guattari, com o viés desconstrutivista corroboram justamente o papel de uma educação interdisciplinar, social, cultural e interacionista –pois se afastam de uma postura idealista de ensino e de aprendizagem, postura que não tem mais lugar em um contexto plotado pela globalização e pela tecnologia da informação –advento que cada vez mais desfaz barreiras geográficas e, até mesmo, sociais. Assim é que a filosofia de Deleuze e Guattari tem trazido uma reflexão necessária e inadiável à educação, ao ensino e às linguagens. A nova realidade de ensino que se impõe traz consigo a necessidade de repensar o modo como analisamos a língua e suas manifestações artístico-culturais, cada vez mais longe de serem acomodadas em moldes sólidos de conteúdos curriculares, cada vez mais aberrantes. Se foi possível materializar essa leitura em uma tese de doutoramento é porque a acomodação dos textos literários em linhas do tempo e escolas literárias são erros pedagógicos que reduzem a potência dos textos literários e reduzem ao mínimo a colaboração da literatura com a reflexão sobre o uso da língua –algo que deveria ser primordial no ensino de literatura. Se a literatura de Rosa se conjuga tão bem com a Filosofia, desde quando pesquisadores se propuseram a estabelecer relações entre a escritura roseana e a metafísica, é preciso agora dar continuidade ao cientificismo que essas contribuições geraram, atualizando tais relações de acordo com propostas pedagógicas mais inovadoras. Acredita-se que o trabalho com o texto literário deve, ainda, promover o multiletramento e a multimodalidade, já que a tecnologia está impregnada nos processos discursivos. Nesta tese, corroboramos a leitura imanente, buscando sempre desconstruir e reconstruir as velhas dicotomias metafísicas que por muito tempo sustentaram as pesquisas científicas sobre a obra de Guimarães Rosa. Ademais, centramo-nos na tarefa de repensar o regionalismo roseano, buscando tecer uma nova colaboração para esse tema. Focamo-nos ainda na análise linguística dos neologismos e das inversões sintáticas como formas de criação artístico-literária que dessem conta da abordagem variacionista no contexto da literatura. Finalmente, adentramos a tecnologia do cinema, ressaltando o papel do cinema como a Sétima Arte que popularizou a literatura através das adaptações fílmicas. O cinema é uma linguagem que reproduz

movimentos, sons e imagens. A adaptação fílmica materializa

a crítica literária. Ela não é o texto literário, mas é a leitura do texto mediada pela tecnologia cinematográfica e pela dramatização dos autores; a linguagem do cinema potencializa a linguagem do texto literário, corroborando a multimodalidade e o multiletratamento. Nesse sentido, preconizamos a adaptação fílmica como um instrumento pedagógico complementar ao ensino de literatura.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Linguagens; Literatura; Ensino; Deleuze & Guattari.

Abstract: The recent current of socio-internationalist thought revokes the teaching of Languages, Codes and their technologies as a real issue, and not ideal. Subjects who learn then come to be seen as social and cultural beings, in constant interaction with digital information technologies. Post-modern theories, such as the philosophy of Deleuze and Guattari, with the deconstructive bias, corroborate precisely the role of an interdisciplinary, social, cultural and interactionist education –because they move away from an idealistic posture of teaching and learning, a posture that has no more place in a context plotted by globalization and information technology – an event that increasingly dissolves geographical and even social barriers. This is how the philosophy of Deleuze and Guattari has brought a necessary and unavoidable reflection to education, teaching and languages. The new teaching reality that is imposed brings with it the need to rethink the way we analyze the language and its artistic-cultural manifestations, increasingly far from being accommodated in solid molds of curricular contents. If it was possible to materialize this reading in a doctoral thesis, it is because the accommodation of literary texts in lines of time and literary schools are pedagogical errors that reduce the power of literary texts and reduce to a minimum the collaboration of literature with reflection on the use of language. language – something that should be paramount in teaching literature. If Rosa's literature combines so well with Philosophy, ever since researchers proposed to establish relationships between Rosa's writing and metaphysics, it is now necessary to continue the scientism that these contributions generated, updating such relationships according to more pedagogical proposals. innovative. It is believed that the work with the literary text should also promote multiliteracy and multimodality, since technology is impregnated in the discursive processes. In this thesis, we corroborate the immanent reading, always seeking to deconstruct and reconstruct the old metaphysical dichotomies that for a long time supported scientific research on the work of Guimarães Rosa. In addition, we focus on the task of rethinking Rose's regionalism, seeking to weave a new collaboration for this theme. We also focused on the linguistic analysis of neologisms and syntactic inversions as forms of artistic-literary creation that account for the variationist approach in the context of literature. Finally, we enter the technology of cinema, highlighting the role of cinema as the Seventh Art that popularized literature through film adaptations. Cinema is a language that reproduces movements, sounds and images. Film adaptation materializes literary criticism. It is not the literary text, but the reading of the text mediated by cinematographic technology and the authors'

dramatization; the language of cinema enhances the language of the literary text, corroborating multimodality and multiliteracy. In this sense, we recommend film adaptation as a complementary pedagogical instrument to the teaching of literature.

Keywords: Guimarães Rosa; Languages; Literature; Teaching; Deleuze & Guattari.

Resumen: La corriente reciente de pensamiento sociointernacionalista revoca la enseñanza de Lenguas, Códigos y sus tecnologías como un tema real, y no ideal. Los sujetos que aprenden pasan entonces a ser vistos como seres sociales y culturales, en constante interacción con las tecnologías digitales de la información. Teorías posmodernas, como la filosofía de Deleuze y Guattari, con sesgo deconstructivo, corroboran precisamente el papel de una educación interdisciplinar, social, cultural e interaccionista –porque se alejan de una postura idealista de enseñanza y aprendizaje, postura que ya no tiene lugar en un contexto trazado por la globalización y la tecnología de la información, un evento que cada vez más disuelve las barreras geográficas e incluso sociales. Es así como la filosofía de Deleuze y Guattari ha aportado una reflexión necesaria e ineludible a la educación, la enseñanza y los idiomas. La nueva realidad docente que se impone trae consigo la necesidad de repensar la forma de analizar el lenguaje y sus manifestaciones artístico-culturales, cada vez más lejos de acomodarse en moldes sólidos de contenidos curriculares. Si ha sido posible materializar esta lectura en una tesis doctoral es porque la acomodación de los textos literarios en líneas temporales y escuelas literarias son errores pedagógicos que reducen la potencia de los textos literarios y reducen al mínimo la colaboración de la literatura con la reflexión sobre el uso del lenguaje lenguaje – algo que debe ser primordial en la enseñanza de la literatura. Si la literatura de Rosa combina tan bien con la Filosofía, desde que los investigadores se propusieron establecer relaciones entre la escritura de Rosa y la metafísica, ahora es necesario continuar con el cientificismo que estos aportes generaron, actualizando dichas relaciones de acuerdo a propuestas pedagógicas más innovadoras. Se cree que el trabajo con el texto literario también debe promover la multialfabetización y la multimodalidad, ya que la tecnología está impregnada en los procesos discursivos. En esta tesis, corroboramos la lectura inmanente, siempre buscando deconstruir y reconstruir las viejas dicotomías metafísicas que durante mucho tiempo sustentaron la investigación científica sobre la obra de Guimarães Rosa. Además, nos enfocamos en la tarea de repensar el regionalismo de Rose, buscando tejer una nueva colaboración para esta temática. También nos enfocamos en el análisis lingüístico de los neologismos y las inversiones sintácticas como formas de creación artístico-literaria que dan cuenta del enfoque variacionista en el contexto de la literatura. Finalmente, nos adentramos en la tecnología del cine, destacando el papel del cine como el Séptimo Arte que popularizó la literatura a través de las adaptaciones

cinematográficas. El cine es un lenguaje que reproduce movimientos, sonidos e imágenes. La adaptación cinematográfica materializa la crítica literaria. No es el texto literario, sino la lectura del texto mediada por la tecnología cinematográfica y la dramatización de los autores; el lenguaje del cine realza el lenguaje del texto literario, corroborando la multimodalidad y la multialfabetización. En este sentido, recomendamos la adaptación cinematográfica como instrumento pedagógico complementario a la enseñanza de la literatura.

Palabras clave: Guimarães Rosa; Idiomas; Literatura; Enseñando; Deleuze y Guat



SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo I: Uma escrita para chamar de sua – a escritura	17
Capítulo II: Deleuze e Guattari: uma introdução	23
Capítulo III: Repensando o regionalismo em Sagarana	52
Capítulo IV: Abalos e deslizamentos linguísticos em <i>Primeiras Estórias</i>	94
Capítulo V: Sobre Tutameia	115
Capítulo VI: A outra margem do rio – literatura e adaptação fílmica: caminho para a multimodalidade	123
Considerações finais.....	132
Referências Bibliográficas	135

INTRODUÇÃO

Não seria muito cortês de nossa parte dedicar uma tese inteira referida à escritura de um autor sem tratar, mesmo que brevemente, de sua vida, ainda que a nossa leitura não seja endossada pela crítica psicanalítica ou pela crítica genética. Nesse sentido, faremos o preâmbulo a essa tese perpassando por características relevantes da vida de João Guimarães Rosa, principalmente no que se refere aos traços bibliográficos mais relevantes de sua vida –sua curta vida de escritor – sua faceta preponderante em detrimento das tantas que o recobriam.

Todavia, o que sustenta a importância de se considerar dados relevantes da vida do autor em relação à sua obra é, na verdade, uma teoria já desenvolvida por Jacques Rancière (2009), denominada “inconsciente estético”. Em suma, esse tipo de inconsciente não seria necessariamente advindo da relação psicanalítica do autor com sua obra, mas sim “ de um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 12). Ademais, a revolução estética da arte, preconizada por Jacques Rancière parece afim com a postura crítica que Deleuze assume frente à literatura. Digamos que ambos se afastam da teoria freudiana que por muitos anos impregnou a análise literária –sobretudo quando as cadeiras de Teoria da Literatura dos cursos de Letras dedicavam-se ao estudo dos gêneros literários clássicos, como a tragédia, a comédia e a epopeia.

À palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e que não sabe o que diz. Ou seja, a escrita. [...] E a polaridade dessas figuras descreve o espaço de um mesmo domínio, o da palavra literária como a palavra do sintoma. (RANCIÈRE, 2009, p. 35)

Ademais, chama-nos atenção o fato de João Guimarães Rosa ter se destacado no mercado editorial desde a sua primeira versão publicada de *Sagarana*, em 1938. Seu desempenho artístico era tão significativo que fez

com que o escritor se destacasse como artista, gerando, inclusive, bônus monetários relevantes, devido à sua inovação no mercado editorial brasileiro, e, posteriormente, estrangeiro.

JGR nasceu no dia 27 de junho de 1908, na pequena cidade de Cordisburgo, situada na região centro-norte do Estado de Minas Gerais. Era filho de um casal de comerciantes da cidade, Chiquitinha e Florduardo. Sua vivência no município, com sua famosa gruta de Maquiné, bem como sua vegetação e clima deixaram marcas profundas na mente de Rosa, o que muito possivelmente tenha influenciado a criação de seus contos e personagens, como *O Recado do Morro* e o mitológico Pedro Orósio. Sua boa educação e convivência social certamente influenciaram a formação de seu imaginário e sua predisposição à boa escrita, bem como seu tato com a Língua Portuguesa, a ponto de promover uma literatura nacional inovadora –amplamente comercializada, de 1930 até a pós-morte do escritor, como é o caso de *Ave, palavra!* “*Sagrana* teve sucessivas edições esgotadas e recebeu o prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira. Foi consagrado pela crítica como importantíssima obra de ficção.” (ROSA, 2014, p. 61). Além desse prêmio, JGR recebeu, da Academia Brasileira de Letras, o prêmio Machado de Assis.

Terra e campo deixam marcas na estruturação interior de cada um de nós. Cordisburgo, o Burgo do Coração, antes chamada Vista Alegre, foi uma primeira influência telúrica, definitiva, não mais esquecida por meu pai. Primeira e última palavra de seu discurso de posse, na Academia Brasileira de Letras, três dias antes que a sua mão deixasse de escrever, está no seu livro como esteve em sua vida. [...] Brasil intocado, a mansidão dos bois pastando, força e a fala dos vaqueiros. Tudo isso não mudou. Muito perto, o mistério de Maquiné, pedras brancas fabricadas pelas águas, grão por grão, cintilando cristais no oco da montanha. E os buritis, senhores do horizonte. (ROSA, 2014, p. 101)

Rosa cursou Ciências Médicas na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte e exerceu a profissão no Nono Batalhão de Infantaria da Força Pública de Minas Gerais, situada em um quartel na cidade de Barbacena. Serviu como médico voluntário da força no setor do Túnel, tendo sido promovido a Capitão mediante concurso público. Também serviu como médico e combatente durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Sua atuação como médico e militar são salutaras no que se refere à matéria-prima de seus escritos, pertinentes ao conhecimento dos limites do corpo humano, a exemplo do que vemos em *Sarapalha* e na regeneração de *Augusto Matraga*, e a exemplo do conhecimento das armas.

Sua vivência como médico e civil na pequena Itaguara, situada na região metropolitana de Belo Horizonte, e sua instalação em uma casa de fazenda, incidiram na maioria dos temas de sua criação artística, dando vazão aos elementos do campo que permeiam a maioria dos contos de João Guimarães Rosa.

Os dois anos vividos em Itaguara influíram enormemente na produção literária de meu pai. Inspirado pela terra, os costumes e as acontecimentos do cotidiano, ele os colecionava, anotando as terminologias dos seus ditos e falas, a fim de distribuí-los pelas histórias que certamente já estava escrevendo. (ROSA, 2014, p. 45)

No que se refere à escritura de Rosa, especialmente, há de se considerar um fator de sua vida pessoal sem o qual a sua escrita literária não seria possível, daí a importância de pontuar algumas vivências do escritor que nos ajudam a pensar melhor sobre a sua condição de artista. Trata-se de seu cosmopolitismo, oriundo de sua carreira diplomática, e de sua familiaridade com outros idiomas, o que se deu não só em sua condição de servidor público nas Relações Exteriores (1933-1935), mas também no seu interesse pela aprendizagem de outros idiomas desde a juventude. Em *Tutameia*, por exemplo, há passagens em língua francesa e em Latim. Outra questão pertinente de sua vida que corrobora a sua condição de escritor-explorador de idiomas, artisticamente mesclados ao Português, são as palavras indígenas que permeiam seus contos, principalmente em *Meu Tio Lauretê*, certamente desencadeadas por sua atuação no serviço de Proteção ao Índio (1934).

A amizade de João Guimarães Rosa com Juscelino Kubitschek, ambos médicos, culminando na demonstração de coragem e camaradagem no Túnel da Mantiqueira, durante a dramática Revolução Constitucionalista de 1932, não pode deixar de ser aqui mencionada como fator preponderante que talvez tenha motivado a criação do pano de fundo de *As margens da alegria* e *Os cimos*.

Por fim, para que essa preambulação não se torne exaustiva e fuja de seu propósito evidente, não deixemos de lado o caráter cifrado e enigmático de *Tutameia*, obra também carregada de hermetismo, peculiares a um gênio dotado de memória fotográfica, o que fez com que JGR servisse como correio-verbal das mensagens cifradas em suas representações diplomáticas em Berlim e em Lisboa.

Portanto, torna-se explícito que as informações contidas da biografia de João Guimarães Rosa, escrita por sua filha Vilma e intitulada *Relembrentos*, nos motiva a adentrar os pormenores de seus contos, já que a própria vida do artista, tão

interessante e instigadora por si só, ecoa do lado de dentro sua escritura gruta.

No primeiro capítulo, apresentamos a escrita de Guimarães Rosa como técnica, justificando o motivo pelo qual sua obra pode ser considerada como instrumento técnico, ainda que se trate de uma criação artística. Para validar as definições, baseamo-nos em alguns trechos de falas recortadas do próprio autor.

No segundo capítulo, apresentamos as aproximações entre a filosofia francesa de Gilles Deleuze e Félix Guattari e a literatura de Guimarães Rosa. Por ser um tema demasiadamente complexo e profícuo, tais aproximações, elaboradas no contexto do Posling (CEFET MG) não se limitam a essa tese, tendo sido desenvolvidas por outros pesquisadores e orientandos que, em equipe, debruçam-se sobre o tema. De antemão, pode-se dizer que o conceito-chave que recobre o tratamento da linguagem literária de Guimarães Rosa é a ideia de plano de imanência –da literatura roseana como sendo uma construção linguística, social, cultural e artística, sempre aberta e sujeita a ressignificações. “O plano de imanência é o movimento que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema a outro, a todos atravessa, embaralha, e os submete à condição que os impede de serem absolutamente fechados.” (DELEUZE, 2018, p. 99) Trata-se de um sistema que extrapola os limites linguísticos, adentrando outras instâncias da cultura, a exemplo das exposições e experiências estéticas e sensoriais em Cordisburgo, a filmografia, o teatro e as danças. Assim, seus contos, em relação a muitos outros, considerados canônicos, da Literatura Brasileira, conseguem se manter em posição de destaque no mercado editorial, nas estantes e nos currículos.

Como as análises dos textos literários de Guimarães Rosa sempre estiveram atreladas à metafísica e aos dualismos e oposições binárias, (bem X mal, falso X verdadeiro, objetividade X subjetividade), busca-se agora ler os seus contos com outro método, a saber: o método intuitivo. A intuição corrobora o processo da aprendizagem de objetos do conhecimento tais como eles são, antes de serem recebidos já imbuídos de juízos de valores. Somente por meio do contato real do aluno com o texto literário e com outros sistemas de signos que porventura podem surgir a partir da obra, é que o leitor será levado a conhecer o seu objeto de estudo. Nesse sentido, ele não será apresentado a conceitos já prontos sobre uma determinada obra literária, mas será conduzido a construir seus próprios conceitos por meio de uma pedagogia interdisciplinar, crítica e autônoma.

No Terceiro Capítulo, analisamos o livro *Sagarana* de forma intuitiva, problematizando seu cunho regionalista que, por muito tempo, esteve enlaçado à receptividade da obra. Nesse sentido, optamos por substituir o viés regionalista pela relação do homem com a natureza, de modo a evidenciar como Guimarães Rosa conseguiu transmitir tal relação por meio da linguagem e dos neologismos.

O quarto capítulo traz discussões acerca dos neologismos, das inversões sintáticas e de outros processos estilísticos de Guimarães Rosa, recorrentes nas narrativas de *Estas Estórias*. Tais processos são entendidos como uma forma que o escritor encontrou de materializar vozes de personagens, em seu modo concreto e real –por mais que isso viesse soar como uma transgressão à norma-culta da Língua Portuguesa. Trata-se de um jogo polifônico, gestual e característicos de personagens (sertanejos, crianças e iletrados) por muito tempo emudecidas – cujas vozes eram sempre transformadas em discursos indiretos por meio da ação de um narrador culto.

No quinto capítulo, averiguamos o sentido ou a falta dele produzido nas narrativas curtas de *Tutameia*. Abre-se a discussão com análises já empreendidas acerca do livro, como a presença da loucura e da embriaguez. Todavia, procuramos explorar, ainda que brevemente, a relação das narrativas com os prefácios –relação que dá a entender que houve uma mistura de gêneros discursivos, na qual os paratextos (prefácios) se sobressaem aos contos. Nesse sentido, chama atenção a postura crítica de Guimarães Rosa em relação aos seus próprios textos, muitas vezes cifrados e enigmáticos.

O sexto e último capítulo traz uma adaptação fílmica como recurso pertinente e auxiliar ao papel humanitário da literatura. Tendo em vista que nossos currículos estão agora baseados no Ensino por competências, faz-se necessário despertar experiências literárias que vão para além das margens das páginas de um livro. Ao trazer a arte cinematográfica como recurso pedagógico, é possível despertar com mais facilidade os afetos e as percepções humanas. Além disso, a linguagem cinematográfica abre possibilidades para o melhor entendimento de variações linguísticas, já que a modalidade escrita da língua, no cinema, é viabilizada por recursos audiovisuais dramáticos. Hodiernamente, ao lidar com os contos de Guimarães Rosa ou com quaisquer artefatos linguísticos da língua materna é preciso levar em consideração as tecnologias circundantes ao livro – o cinema, o teatro, a música e a dança. Trata-se de sistemas linguísticos que, se usados estrategicamente,

tendem favorecer o desenvolvimento das competências comunicativas da Língua Portuguesa –falada em um vasto território, e de forma variável.

CAPÍTULO I

Uma escrita para chamar de sua –escritura e técnica

ἀλήθεια

A relação do homem com a terra o modifica completamente. Quando dizem “minha pátria é a língua portuguesa”, estamos dizendo que a língua recobre um vasto território geopolítico, admitindo variações e mudanças linguísticas, sem, no entanto, desprezar a língua enquanto símbolo nacional. Decerto, a palavra sempre esteve à disposição dos homens, das mulheres e das crianças, de forma ilimitada. E quanto mais leitura fizessem, quanto mais de palavras se alimentassem, mas fartos delas estariam. Mas o bom escritor, que não era só artista; era também médico, militar, vaqueiro e diplomata, extrapolou os limites das palavras em seu estado normal, fazendo com que sua criação artístico-literária superasse quaisquer limites estruturalmente linguísticos. Ele preferiu abster-se da palavra-alimento para produzi-la, como quem lança uma semente ao solo mais fértil, a fim de recolhê-la em seu estado orgânico. É nesse sentido que a linguagem de Rosa vai ser também a geografia linguística de uma terra, dos seres moventes que nela habitam e da relação “diplomática” entre o artista e a linguagem poética, considerada em todos os fatores que a constitui.

Algo que é muito certo sobre a literatura de Guimarães Rosa, e que não devemos deixar de considerar, é que ela de fato foi consumida com veemência, evidenciando um tipo de produto cultural altamente impregnado por tendências consumistas e mercadológicas. Esse fato remete-nos à ideia da função da arte enquanto objeto de consumo e, conseqüentemente, nos traz a indagação do motivo pelo qual sua obra tenha despertado tanto interesse no público. Em nossa pesquisa, trabalhamos com a ideia de que sua obra acompanhava o ritmo que motivou a revolução da indústria, como suas ideologias de mão de obra qualificada; espírito tecnicista; início dos conceitos de empreendedorismo e de inovação. Nesse sentido, a literatura de Guimarães Rosa emerge de um projeto altamente técnico – um trabalho extremamente lúcido com a escrita, revelando, em suas entrelinhas, sua experiênciavivida e seu emérito conhecimento linguístico. Defendemos, portanto, que sua escritanão seja vista como a escrita de um artista revolucionário ou rebelde que, displicentemente,

colocou-se contra a sua própria língua, mas como um artista engajado com a construção de uma literatura transcendente, condizente com as exigências da época. Todavia, apesar de sua escritura não poder ser considerada como marginalizada, é mister destacá-lo como autor que soube muitíssimo bem manter o fino trato com todos os falantes que o circundaram, desde os imigrantes judeus, para com os quais demonstrou imenso sentimento de solidariedade, como para com os vaqueiros de Itaguara e de Cordisburgo aos quais revelou genuíno sentimento de amizade e de camaradagem. Assim, sempre que agora nos referirmos à escritura de Guimarães Rosa, estaremos diante de um escritor que soube, com maestria, aglutinar o processo de humanização (Candido, 2011), papel irrevogável da literatura, ao tecnicismo incidente no campo da cultura brasileira em sua era industrial. O humanismo deixou suas marcas e cicatrizes em uma literatura cujo corpo era essencialmente humano, um corpo muito sensível, que se constituía de uma língua mais sensível ainda – a qual se mantinha apegada à norma-culta, aos moldes clássicos e ao rigor da forma e da métrica. Quando chegamos à idade moderna, porém, com seus atributos técnicos e tecnológicos, tudo o que diz respeito ao homem vai retirar esse homem de seu antropocentrismo, realocando-o para um lugar secundário, tendo em vista a supremacia das máquinas. Nesse processo, que agora não estamos mais que relembrando, a língua, sobretudo a literária, teve de ceder sua magnificência aos interesses de uma poética moderna, vinculada aos aspectos sociais

de seu tempo.

O empreendedorismo artístico de Guimarães Rosa emerge em um contexto social em que a tecnologia e a técnica parecem assumir papéis tão relevantes a ponto de se incutirem-se também na cultura. Nesse sentido, buscamos evidenciar aqui como a sua linguagem corrobora a ideia de técnica preconizada por Martin Heidegger.

A língua seria um instrumento técnico (um meio) em seu sentido referencial, a fim de dar conta da comunicação clara e objetiva entre os comunicantes. Contudo, a linguagem artística seria aquela linguagem que evidenciaria a língua em seu doloroso e complexo processo de tornar-se um instrumento. Nesse sentido, o poder da literatura de uma língua é medido não pela acomodação que a sua leitura traz, mas pela desacomodação, pela crise que, depois de superada, leva o leitor a tecer uma

relação muito mais profunda e estética com a sua própria língua. Por isso, considera-se a importância de haver o acoplamento da literatura ao ensino da língua materna, pois, sem o fazer artístico de uma língua, a formação de um leitor torna-se deficiente, justamente por ele não experimentar a sua própria língua enquanto técnica e estética.

Nesse sentido, o texto literário será eficaz ao domínio de uma língua materna, meramente tratada como instrumento, à medida que conseguir transmitir o máximo de conhecimento linguístico de uma língua em seu aspecto sociointeracionista –suas variedades, sua impregnação ao território e seus regionalismos. Nisso consiste o processo de técnica com que se cria a linguagem artístico-literária. Assim, é possível dizer que a linguagem artística de Guimarães Rosa desabriga a linguagem, pois só mostrando o que ela é de verdade, na sua interação com o homem nômade e seus variados modos de povoamento na terra é que chegaremos à linguagem real. E só a literatura dotada dessa capacidade, profundamente crítica, seria eficaz ao leitor necessitado de conhecimento da própria língua em seu *modus operandi*.

A essência da técnica, enquanto um destino do desabrigar, é o perigo. [...]. Em que medida, onde há o perigo, também cresce o que salva? Onde algo cresce, algo cria raízes e a partir dali medra. As duas coisas a seu tempo acontecem ocultas e em silêncio. Segundo a palavra do poeta, entretanto, não devemos justamente esperar que onde exista o perigo também possamos apanhar, despreparada e imediatamente, aquilo que salva. Para refletir sobre isso é necessário, por meio de um último passo de nosso caminhar, olhar ainda mais claramente para dentro do perigo. Por conseguinte, devemos mais uma vez questionar a técnica. Pois, como foi dito, é na sua essência que deita raízes e medra aquilo que salva. (HEIDGGER, 2007, p. 391)

A escrita de Guimarães Rosa incomoda muitos leitores, no sentido de colocá-los diante de uma língua cujo conhecimento é subestimado. Ao ler Guimarães Rosa, o leitor, acostumado com uma linguagem que não causa entraves em sua leitura, depara-se com uma escritura que tende a lhe tirar o chão, fazendo-o questionar se aquela língua é mesmo a sua língua materna –a qual ele apenas julga conhecer. Todavia, essa estranheza, embora seja um pouco perigosa, é a única alternativa viável para fazer com que o leitor obrigue a si mesmo a refletir sobre as potencialidades de sua própria língua. Assim:

O estado de inacabamento da língua materna torna-se parte de uma estratégia: a estética da travessia, do movimento heraclítico do discurso-rio, sem fim, cujos contornos figuram a condição morfoseante e cíclica da vida. E cremos que essa jovialidade advém de uma espécie de confluência, em que o saber, como sabedoria, faz convergir o mito, a religião, a filosofia e a poesia de todos os cantos do mundo, condimentos vivificantes para uma escritura rumo ao

O pesquisador da grande área de Linguística, Letras e Artes equivoca-se ao pensar que a Literatura não seja uma ciência, dando preferência aos estudos linguísticos, quando, na verdade, a literatura talvez seja o tipo de discurso linguístico mais complexo de ser analisado. Sua complexidade advém do fato de ela ser muito além de um objeto linguístico, pois a sua linguagem transcende o real, perpassando pela difícil tarefa de analisar dados transformados do inconsciente de um autor em sua profunda e erudita relação com o mundo, com a língua e com a vida. Talvez, a dificuldade maior se encerre na tentativa de possibilitar uma explicação lógica (entre as múltiplas explicações possíveis) entre o discurso literário e a vida. Acerca disso, cabe então trazer à tona algumas palavras que elucidam a peculiaridade da escrita literária, tão esclarecedoras da parte de Leyla Perrone-Moisés, ao traduzir *Crítica e Verdade* de Roland Barthes:

Vejamos alguns dos pontos-chave da obra barthesiana. Primeiramente, a afirmação da autonomia da linguagem literária. Escrever, para Barthes, sempre foi um verbo intransitivo. A obra literária não é mensagem, é um fim em si própria. A linguagem nunca pode dizer o mundo, pois, ao dizê-lo, está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as da própria linguagem. O sistema da linguagem não é análogo ao sistema do mundo, mas homólogo. A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria. [...] A literatura, para Barthes, é um 'sistema deceptivo', caracterizado pela 'suspensão de sentido'. [...] A literatura nunca é sentido, a literatura é processo de produção de sentidos, isto é, significação. (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 9)

Em entrevista ao crítico literário Walter Höllerer, concedida em Berlim em 1962, Guimarães Rosa menciona o Livro *Primeiras Estórias* que, na ocasião, estava sendo publicado pela primeira vez. Ao ser questionado por Höllerer sobre como foi escrever textos tão curtos, a despeito da longa narrativa de *Grande sertão: veredas*, Rosa responde que isso aconteceu porque ele escrevia para um jornal e lá havia limitação de caracteres. Para Rosa, no entanto, tal limitação era estimulante. Höllerer disse, então, que, por causa disso, iria do conto curto até a poesia, afirmando que chegaria até a escrita de hieróglifos. O crítico então respondeu que talvez seria essa a literatura do futuro. Uma literatura de hieróglifos.

Já, em outra entrevista concedida ao crítico literário alemão Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirma que seria impossível separar a sua biografia de sua obra.

Quando ele afirma isso ele quer dizer que se considera um homem sertanejo, e regionalista, não no sentido que os alemães atribuem ao regionalismo, mas no sentido que os brasileiros o consideram –como um representante do regionalismo literário no Brasil. É mister destacar que o regionalismo alemão, em detrimento do brasileiro, possui tendências fascistas, tendências contra as quais sempre lutamos. Por ser um escritor que não se separa de sua obra, mas que afirma com todas as letras ter um vínculo subjetivo (inevitável) com sua produção, é que se constrói o *ethos* do escritor Guimarães Rosa. Sendo assim, consideramos que não haveria outra forma de estudar a sua literatura, senão a partir do termo escritura, cunhando por Roland Barthes, Lacan e Derrida. Para a escritora e psicanalista Patrizia Corsetto, em seu texto *Escritura e escrita*,

Escritura, para Barthes, é uma noção (não propriamente um conceito), para diferenciar a escrita que tem valor por si mesma (mesmo que, obviamente, hajam conteúdos ali envolvidos), da escrita que somente tem valor pelo seu conteúdo” (CORSETTO, 2013, s.p.)

Ele diz a Lorenz “como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte.” (LORENZ, 1991, p.62-97). Guimarães confessa ainda considerar isso como uma escala de valores. (Daí a origem de sua filosofia impregnada em toda a sua obra). É Guimarães Rosa quem diz. Não é um narrador fictício, mas a voz do escritor-filósofo que provoca a reflexão ao longo de toda a sua narrativa. Em sua entrevista, Rosa acrescenta que ele é diplomata e vaqueiro, ao mesmo tempo, e afirma ao seu interlocutor o caráter paradoxal dessas duas vertentes, bem como de toda a sua obra. Assim, ele atesta que “os paradoxos existem para que se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (LORENZ, 1991, p.62-97).

Quanto ao valor metafísico que Rosa atribui ao uso da linguagem, esse é explicado por ele como a língua a serviço do pensamento, e não o contrário. Sobre isso ele acrescenta haver uma diferença fundamental entre o Português Europeu e o Brasileiro. O Europeu deve acomodar o seu pensamento a um repertório limitado de vocabulário, enquanto o brasileiro possui uma escala de expressões mais vasta para se comunicar. No caso de Rosa, ele vai além, usa a competência linguística de que dispõe para criar uma linguagem que seja capaz de sua escritura metafísica. Ele disse ao seu interlocutor Lorenz que para isso lançou mão de elementos adicionais, os quais ele considera:

1 “a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer para limpá-la de das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”. Aqui devemos mencionar ainda o caráter reacionário do escritor, tal qual corrobora João Adolfo Hansen, e também ao esplendor a que Olavo Bilac se referia quando da Língua Portuguesa;

2- A inclusão de um formato de “dicção –e aqui vai-se ao encontro da oralidade –de certas particularidades dialéticas “do interior de Minas Gerais. Conforme Rosa, são expressões ainda não desgastadas e dotadas de uma grande sabedoria linguística. Como autor do século XX, ele se considerava do “idioma formado a partir das ciências modernas e que representava uma espécie de dialeto. ”

3- O autor também se dispôs do “magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas”, o português medieval. Daí os tantos arcaísmos utilizados.

Por tudo isso que diz respeito à linguagem é que identificamos uma proximidade entre Rosa e Deleuze. Porque Deleuze recusa todo fundamento para a escritura de sua filosofia, a fim de evitar a sua morte, enquanto Guimarães Rosa emprenha-se na construção de um ciclo infinito para a Língua Portuguesa, para evitar também a sua morte, e como ele mesmo diz a Lorenz “para escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. ”

CAPÍTULO II

DELEUZE & GUATTARI E GUIMARÃES ROSA – INTRODUÇÃO

São chefes de família, proprietários conscientes, homens de bom senso que saem do caminho normal, do que o autor chama de 'viver o ordinário', e adotam um comportamento radicalmente aberrante.

Jacques Rancière

Antes de nos adentrarmos aos pormenores da relação da filosofia de Deleuze e Guattari e suas relações com a linguagem, teceremos algumas considerações acerca do método intuitivo preconizado pelo filósofo Henri-Louis Bergson (1859-1941). O método intuitivo parece-nos por agora salutar no estudo de uma linguagem literária como a de Rosa, e, ao longo dessa explanação, faremos entender o porquê.

O bergsonismo foi esmiuçado por Gilles Deleuze, a fim de que compreendamos a intuição como método das coisas filosóficas, ou, ainda, coisas do espírito, em detrimento da ciência que, posteriormente à Idade Média, passou a ser objetivista. Portanto, tudo o que se pensava em relação ao objeto não tendia à sua modificação, mas à sua objetividade. Contudo, a Literatura, apesar de ser um objeto linguístico, é demasiadamente subjetiva, social e cultural, distanciando-se da característica dos fenômenos que tendem a ser chamados de científicos, como a Física e a Química. Nesse sentido, pensar e formular algum tipo de conhecimento acerca de um fenômeno subjetivo por excelência envolve pensar em termos de duração. O conceito de duração, que é central na filosofia de Bergson, implica saber em que medida os fenômenos existem e sobre-existem no tempo e no espaço, e como eles são percebidos.

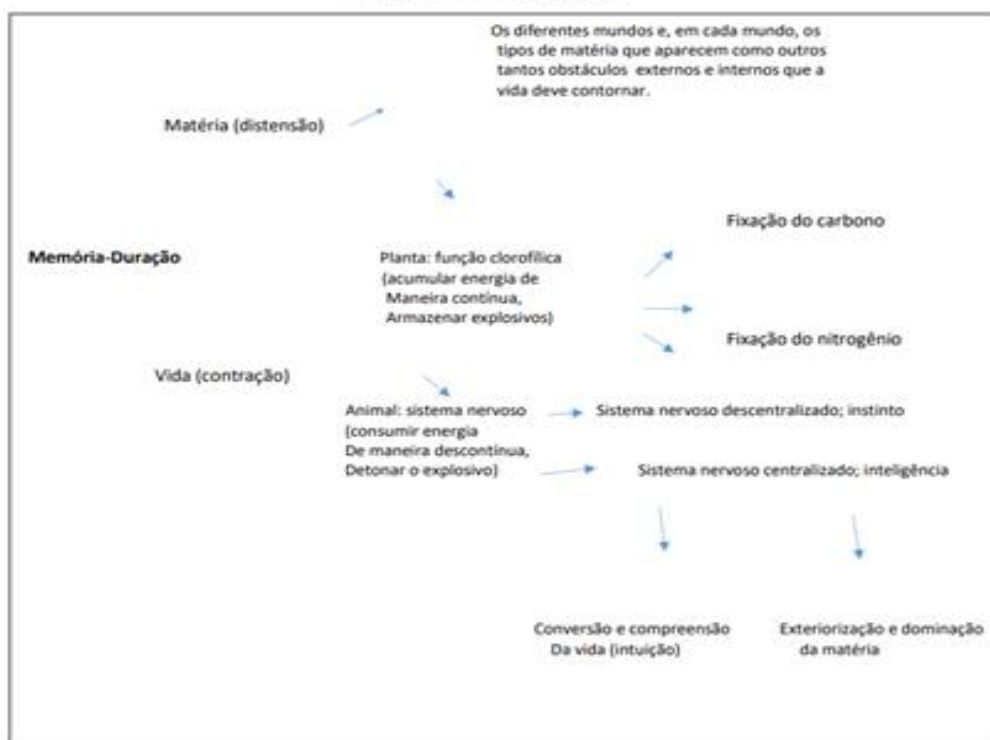
Com efeito, em virtude do intervalo cerebral, um ser pode reter de um objeto material e das ações que dele emanam tão somente o que lhe interessa. [...] a percepção não é o objeto mais algo, mas o objeto menos algo, menos tudo o que não nos interessa". (DELEUZE, 2012, p. 19)

No entanto, essa peculiaridade do objeto literário o faz muito mais complexo, visto que do seu processo criativo até a sua recepção –seja simplesmente estética ou

linguística, há inúmeras variáveis a se considerar. Sendo assim, no que se refere ao estudo dos contos de Guimarães Rosa, impõe-nos a tarefa de perceber essa literatura em sua condição de objeto passível de ser estudado pelo método intuitivo, pois a literatura é aqui considerada como uma espécie de compreensão da vida. Essa compreensão perpassa pela duração do corpo do autor em um tempo em que ele viveu, cuja obra de arte perpassa em boa medida por sua experiência e por sua memória, agora aqui entendidas não simplesmente como ficção, mas como afeto e percepção. Por isso, as correspondências, as entrevistas concedidas e a biografia de um autor sempre terão seu quinhão de importância, seja qual for o método utilizado pelos Estudos Literários. Todavia, a peculiaridade da obra de Guimarães Rosa reside principalmente em dois termos. O primeiro é o de conseguir exprimir por meio da linguagem uma percepção aguçada diante da terra, das plantas e dos bichos, evocando um tipo de literatura sustentável, ecológica e até mesmo ambientalista. O segundo é o dar conta de criar uma linguagem que corresponda à oralidade dos habitantes do campo.

O viés psicanalítico da literatura (Literatura e Psicanálise) tende a viabilizar a literatura como um processo de endomose, em que a percepção e a lembrança penetram-se sempre, sendo a tarefa dessa linha de pesquisa dissociar o que seria lembrança e o que seria percepção, realocando esses dois fenômenos distintos. A filosofia da duração bergsoniana, dos afectos e perceptos, entretanto, não tem essa dissociação como método. A seguir, traçamos o esquema que Deleuze nos propõe

Fonte: DELEUZE, 2012, p. 89.



Ao aproximar os contos de Guimarães Rosa à filosofia de Bergson, da qual Deleuze é adepto, estamos nos afastando da metafísica e de seus dualismos, revogando um papel filosófico dessa literatura que está muito além do bem e do mal. Ademais, propomo-nos agora a pensar a literatura roseana como duração, não mais como idealista, nem como dialética. É nesse sentido que surge uma literatura das diferenças tênues, repletas de nuances, no lugar de conceitos simplesmente dialéticos, dualistas e opostos.

A animalização e a personificação são figuras recorrentes na fisiologia dessa escritura. Os homens sibilam ou rinham feito cavalos, os rios falam, os pássaros são gentis. A tentativa de misturar orgasticamente todos os corpos à natureza é intrínseca à arte roseana. E a animalidade do home surge nesse autor problematicamente, não como um dado simples da primitividade, muito mais como sabedoria natural, instinto, faro, legítimos sinais de um saber artístico dionisíaco que faz dos personagens ouvintes inatos de suas abissalidades. (SOBRINHO, 2017, p. 48)

Ao fazer essa análise acerca do corpo conjugado à natureza e ao instinto, Sobrinho (2017) coloca o corpo em primazia, distanciando-se do platonismo –em que a arte era considerada algo radicalmente espiritual. Todavia, tanto o caráter da embriaguez advindo do dionisíaco, quanto o da função fisiológica do corpo, necessários à criação artística, não podem prescindir da alma e da intuição. É possível que sua tese tenha evoluído, a ponto de não ser mais possível separar o corpo que se embriaga da memória – em seu sentido bergsonista. Afinal, trata-se de uma “embriaguez mística” (SOBRINHO, 2011, p. 159), como é o caso da personagem Man”Antônio do conto *Nada e a nossa condição*.

Sobrinho (2017) traz a ideia dos devaneios e da embriaguez preconizada pelo filósofo Friedrich Nietzsche, retirada de uma das traduções de sua célebre *A origem da Tragédia*: é como se a tremulência roseana fosse “congênere à embriaguez nietzschiana, os termos são perfeitamente permutáveis” (COUTINHO, 2011, p. 19). Todavia, podemos, a exemplo das lições sobre estética, oriundas de Walter Benjamin e Susan Buck-Morss, ir avante em relação a essa embriaguez, quando ela passa a ser uma experiência estética transcendente. Só assim é que conseguiríamos, hoje, relacionar a literatura à sua condição fenomenológica dos sentidos que ela evoca por meio da linguagem.

Se o neologismo provoca em nós, leitores, um estranhamento diante da língua é porque ele cria sensações estéticas que nos fazem repensar a lógica da linguagem. A novidade é que, assim como a linguagem, “o sistema nervoso não está contido nos limites do corpo” (Buck-Morss, 2012, p. 182).

Apesar de Deleuze não mencionar a literatura quando se propõe a analisar o bergsonismo (ele trata apenas da linguagem), julgamos pertinente estabelecer essa relação nessa tese, na intenção de complementar o sentido do bergsonismo em relação à literatura –que, a nosso ver seria um fenômeno psicológico, linguístico e espiritualista. Assim, temos o método intuitivo como método de criação literária,

gerado a partir do esquema supracitado, dos desdobramentos 'Memória-duração'. Como pode-se perceber, esse esquema inclui tanto a matéria como a vida, sem dissociá-las, revogando uma teoria mais complexa e menos dualista e idealista acerca do homem e sua relação com a linguagem, sobretudo, a linguagem literária.

Bergson analisa a linguagem do mesmo modo como analisou a memória. A maneira pela qual compreendemos o que nos é dito é idêntica àquela pela qual buscamos uma lembrança. Longe de recompor o sentido a partir de sons ouvidos e de imagens associadas, instalamo-nos de súbito no elemento do sentido e, depois, em certa região desse elemento. Verdadeiro salto no ser. É somente em seguida que o sentido se atualiza nos sons fisiologicamente percebidos e nas imagens psicologicamente associadas a esses sons. (DELEUZE, 2012, p. 48)

A linguagem, então, seria, do ponto de vista adotado, um processo intuitivo e, como a memória-duração, perpassa pelos modos de conceber e nomear o mundo. Assim, ainda que a linguagem esteja dada em um tipo de estrutura linguística, é na relação do homem com essa estrutura que o verdadeiro sentido se instaura, não havendo, portando, possibilidade de linguagem sem o homem. “É somente na linha do homem que o impulso vital passa com sucesso; nesse sentido, o homem é certamente ‘a razão de ser da totalidade do desenvolvimento’”. (DELEUZE, 2012, p. 93). Por meio das linguagens, o homem cria sua condição fabuladora, exteriorizando a compreensão da vida e a dominação da matéria. Nisso reside o privilégio do homem, sua função fabuladora e sua memória cósmica.

Tal encarnação da memória cósmica em emoções criadoras, tal libertação ocorre, sem dúvida, em almas privilegiadas. A emoção criadora salta de uma alma a outra de quando em quando, atravessando desertos fechados. Mas, a cada membro de uma sociedade fechada, se ele se abre à emoção criadora, esta comunica a ele uma espécie de reminiscência, uma agitação que lhe permite prosseguir e, de alma em alma, ele traça o desenho de uma sociedade aberta, sociedade de criadores, na qual se passa de um gênio a outro por intermédio de discípulos, de espectadores ou de ouvintes. [...] Por isso, mais profundamente que os filósofos, as grandes almas são as dos artistas e dos místicos (pelo menos os ligados a uma mística cristã, que Bergson descreve como sendo, inteiramente, atividade superabundante, ação, criação. (DELEUZE, 2012, p. 98)

O compêndio filosófico deleuziano não chega, de forma alguma, a ser uma novidade. Contudo, no campo dos Estudos de Linguagens, em que ainda prevalecem os resquícios de uma hierarquia de conceitos estruturados a partir de significados estáveis, um rastro de epistemologia – por assim dizer, as releituras e interpretações de Deleuze conseguem, em certa medida, levar a cabo a desestabilização das formas

epistemológicas. Isso nos leva a pensar, no âmbito das ciências das linguagens, o que podemos agora chamar de significações instáveis e/ou desconstruções. Neste estudo, propomo-nos a investigar as transformações que perpassam uma forma de conhecimento estruturada a partir de relações sógnicas estabilizadas no eixo sintagmático de uma epistemologia dominante, a do senso comum. Ademais, pretende-se lapidar algumas categorias da linguagem de análise da filosofia deleuziana, adotando para tal empreendimento uma postura didático-crítica que não tem outra intenção senão a de reescrever as interpretações contemporâneas que configuram a linguagem deleuziana.

A atividade de leitura, na abordagem interacionista, se condiciona na base de elementos sógnicos mediados por índices de valores. (BAKHTIN, 2009). No âmbito da leitura e da produção de textos enquanto processamentos da linguagem, a reescrita pressupõe a leitura, e a leitura crítica corresponde a um processo de transvaloração, no qual estão em jogo referências contextuais, e não necessariamente representativas/cognitivas, que estão de fora do plano de expressão no qual se encontra a escritura deleuziana propriamente dita. É esse processo de transvalorar a escritura que Gilles Deleuze autoriza a pensar sua filosofia enquanto linguagem, depois que sua escritura passou a ser superestrutura e valoração – aqui entendidas como consequências das releituras e rescritas de Michael Hardt, Regina Schöpke e David Lapoujade. Assim é que a filosofia pura de Gilles Deleuze se torna uma filosofia técnica da linguagem: em suas releituras e interpretações críticas. Mas por que uma filosofia técnica da linguagem? A linguagem como técnica surge de uma necessidade instrumental, e, portanto, de domínio, da necessidade biológica de organizar as nossas reações emotivas provocadas quando entramos em contato com as coisas do mundo; “a linguagem é ação em que se expressa a abertura ao mundo e, nessa abertura, a reação do homem diante das coisas do mundo” (GALIMBERTI, 2006, p. 229). A noção dos processos discursivos, como, no caso da filosofia, a de conceituar sistematicamente, está em Deleuze desligada da função metafísica, já que a linguagem não é correlata da ideação do pensamento, como quer a abordagem idealista de Kant. A linguagem é ação e domínio técnico, pois não está subordinada ao pensamento, mas, ao contrário, condiciona e age sobre o pensamento, dominando-o. A noção de filosofia técnica da linguagem requer, portanto, a restituição do homem a sua natureza, à unificação do corpo e do espírito, contrário ao dualismo cartesiano, e a consequente aceitação da linguagem em seu sentido biológico, natural a um corpo

em sua imprescindível relação com o mundo. O sentido que Derrida atribui à técnica é justamente o da técnica como suplemento, “a técnica suplementa a natureza [...] o suplente sempre ressalta a técnica, o artifício ou a arte, sendo essas três palavras, então, quase sinônimas.” (NANCY, 2014, p. 29). É por isso que toda a filosofia técnica da linguagem deleuziana perpassa pelo corpo – esse suporte biológico da linguagem, sem o qual o pensamento de Gilles Deleuze não poderia ser concebido e interpretado. Por não ser uma filosofia metafísica, o corpo de quem a reescreve e a reinterpreta funciona como uma condição para a sobrevivência do pensamento deleuziano – sempre (in)fiel à instabilidade do signo, mediado por corpos (seres) linguísticos. Nesse sentido, mais importante que trazer à luz a filosofia de Gilles Deleuze da década de 90 é investigar a crítica deleuziana como extensão de sua linguagem filosófica.

A filosofia de Deleuze segue rigorosamente a empreitada filosófica, já que recria categorias do pensamento. E, enquanto filosofia contemporânea, ocupa-se de tentativas de desconstruir os constructos das filosofias anteriores, criando recombinações para definir novas categorias de análise. Mas é importante ter em conta que essa tarefa é um constante trabalho com a linguagem; com a técnica na qual o pensamento filosófico toma e recria formas de mediar o pensamento. Regina Schöpke introduz o seu livro “Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade” com uma consideração de que a escrita, enquanto processo que materializa o pensamento filosófico, está sempre em movimento, e é sempre inacabada. O processo da escritura filosófica também não pode ser estável, já que se manifesta no pensamento. Assim, o princípio da filosofia deleuziana consiste em afirmá-la como processo e como movimentação, considerações inconcebíveis pelo cientificismo filosófico clássico. A diferença como resultado do processo do pensamento não tem vez em uma filosofia de estabilidade, que eterniza e cristaliza o conhecimento e o separa do corpo e da condição do ser pensante. É por isso que Regina Schöpke considera que a diferença deleuziana seja a grande inimiga da razão clássica. O principal objetivo da filosofia de Deleuze corresponde ao processo de libertar a diferença da antiga lógica da representação. Como se sabe, a representação é um fecundo instrumento das principais teorias da linguagem, como a de Saussure, a qual se compromete com a estabilidade do signo, afirmando a sua eterna significação. Assim, a representação, definida por Charles Pierce como o ato de colocar uma coisa em lugar de outra, sem que essa mutação produza alguma diferença problemática, tem sua aceitação garantida na lógica do pensamento

clássico, que tende a evitar qualquer tipo de imprevisibilidade epistemológica.. A representação deve ser entendida aqui como um ato de simples reconhecimento, enquanto na diferença reside a verdadeira chave do conhecimento.

O processo de conhecimento, para Deleuze, não pode se resumir à reconhecimento, porque o ato de reconhecer é improdutivo e não gera o conhecimento criativo. A diferença enquanto verdadeiro conhecimento gerado no ser se opõe à lógica da metafísica clássica porque não idealiza o mundo, não desconsidera o estar-no-mundo como condição essencial do processo de conhecimento, nem mesmo requer a supressão do corpo para que seja elevada a supremacia moral do pensamento. É por isso que a filosofia deleuziana não pode existir fora dos corpos, esse vilão cujo peso é insustentável para se conceber uma razão pura e verdadeira. Como o sentido da diferença se constrói, para Regina Schöpke, em oposição à lógica da metafísica clássica, estabelecer a genealogia da diferença, ou, ao menos, percorrer a estabilidade epistemológica que é correlatada da metafísica, torna-se tarefa fundamental para entender mais e melhor a diferença em Deleuze. Uma das condições que resultou do estabelecimento da “razão clássica como imagem dogmática do pensamento” (SCHÖPKE, 2012, p. 25) é a mortificação do corpo, considerada por Platão e Aristóteles como forças estranhas ao pensamento. O corpo, produtor de experiências sensíveis, seria, assim, um empecilho para a construção de um conhecimento universal e verdadeiro. Em Deleuze, a presença do corpo, e, portanto, a vida, é ponto de partida para a construção do pensamento; afinal, “como poderia o pensamento se exercer, em toda a sua potência, sem arrastar consigo a própria vida?” (SCHÖPKE, 2012, p. 25).

Ao retomar a filosofia pré-socrática, Schöpke intenta encontrar alguma preocupação com a questão da diferença. E encontra já em Heráclito um indício da especulação sobre a diferença, tendo Heráclito explanado sobre a natureza fugidia das coisas e sobre o eterno devir. O eterno devir, em Heráclito, corresponde à metáfora do rio, com a qual o filósofo grego diz que as coisas nunca são as mesmas, mesmo quando retornam. Um homem nunca pode se banhar duas vezes no mesmo rio, devido ao caráter fluido das águas. Heráclito defendeu a movimentação do ser e das coisas no mundo como questões de instabilidade, o que se aproxima, minimamente que seja, do conceito de diferença deleuziano, já que a diferença se produz a partir da movimentação e da transitoriedade dos seres-no-mundo. A filosofia de Platão não dá margens para se pensar a diferença que se produz no pensamento. Isso porque a

diferença é inexistente em uma filosofia que opera com relações de identidade e semelhança. A finalidade da filosofia platônica é, ainda, indiferente ao corpo, pois busca agrupar em um plano de ideias, exterior ao ser, um complexo estabilizado e fixo de significações correspondentes com as coisas do mundo físico. Todavia, na filosofia aristotélica, Regina Schöpke encontra alguma aproximação à diferença deleuziana, já que, em Aristóteles, a definição do ser se constrói em um processo de diferenciação, sendo o ser uma categoria diferente do não ser, o que distinguiria os seres vivos e o homem político. Ademais, Aristóteles criticara severamente o mundo suprassensível de Platão. Contudo, na filosofia aristotélica, o ser se define na e pela linguagem. Assim, a linguagem não é uma técnica, mas uma condição para a existência do ser. Nesse sentido, a condição do vir a ser condicionada à linguagem seria uma apologia à representação e à reconhecimento, tão contrárias ao conhecimento produzido pela diferença.

A filosofia moderna e contemporânea deve ser retomada no sentido de elucidar as principais influências que Espinosa, Bergson e Nietzsche exercem sobre o pensamento de Deleuze. Em Espinosa, é importante considerar a univocidade do ser, e isso inclui considerar o corpo em unidade com o que a filosofia cristã chama de alma. Assim, o processo de conhecimento, e, portanto, de produção de diferença são correlatos de um movimento físico, e é por isso que os afetos e os sentimentos humanos são partes do processo do conhecimento em Espinosa. O conhecimento não pode existir fora dos corpos. Em Bergson, encontra-se necessariamente a primeira crítica à representação clássica, indispensável para se pensar a oposição deleuziana entre reconhecimento versus produção de diferença. A filosofia de Nietzsche com o eterno retorno (o retorno incontornável das coisas do mundo) é retomada por Deleuze para explicar que nesse processo do devir nietzschiano o que retorna é sempre a diferença. Nietzsche determinou o eterno retorno como vontade de potência, como vontade que motiva a filosofia a dominar o mundo e a estabelecer as verdades. Já o constructo deleuziano repetição/diferença não pode ser compreendido como termos antagônicos, mas, sim, como agentes que se codeterminam, já que nas coisas que retornam eternamente, e naquilo que se repete, há sempre a produção da diferença.

A natureza do psiquismo humano é tão artificial quanto às técnicas de organização das sociedades civis, e não há como separar o dentro/fora do homem, nem como afirmar a sua soberania. Assim, “a dialética moderna do fora e do dentro foi substituída por um jogo de graus e de intensidades, de hibridismo e de artificialidades”

(HARDT, 2000, p. 359). A forma de poder pós-moderna, desterritorializada e (des)institucionalizada é definida por Michael Hardt como imperialista. O império é entendido como uma ordem universal, por um lado, e como uma forma de biopoder, que tem por objetivo controlar a natureza humana. O fim da crise da modernidade é para Fukuyama também o fim da história – definida em termos hegelianos como o movimento de uma dialética de contradições absolutas –, que já não existe mais, já que “os pares que definiam o conflito moderno se embaralharam” (HARDT, 2000, p. 361). O que se tem nas sociedades de controle de hoje pode ser definido como uma *onirise*, ou um conjunto quase indeterminável de crises menores, coincidentes com a crise das ideologias. É nesse sentido que não há mais lugar de poder na ordem imperial, pois o poder está em todos os lugares e ao mesmo tempo não está em nenhum lugar. O poder não pode mais ser determinado em função das instituições. A ideia de império como biopoder é correlata da inexistência do fora, ou, ainda, da não possibilidade de oposição entre dentro e fora, na medida em que essa nova ordem imperial, por ser imensurável, não se define em termos de limites e lugares geofísicos pré-determinados para a ocupação dos corpos. A nova ordem imperialista que se impõe no complexo político-cultural pós-moderno não admite poderes soberanos para sustentar os processos de reconhecimento e de representações sociais. A guerra como luta institucionalizada pelo poder, correlata do advento da modernidade, perde todo o seu sentido nas sociedades de controle, pois não há como estabelecer territorialidades; nem como indicar precisamente o inimigo, não sendo justificável exterminá-lo, portanto. Torna-se mister destacar aqui o papel dos acordos diplomáticos que regem os estados declaradamente pacíficos, como o Brasil.

Na linguagem técnica deleuziana, os anéis de uma serpente funcionam como um recurso metafórico que Deleuze utiliza para ilustrar o pensamento. Consta dessa imagem a noção de movimentos intermináveis e transitórios que perpassam o pensamento filosófico na pós-modernidade. O que a filosofia clássica e moderna consegue explicar sobre a relação do homem com o mundo e consigo mesmo são apenas expressões, partes e imanências que não são completas e nem verdades absolutas. Os fundamentos correspondem à representação clássica, de Platão e Aristóteles a Hegel e Leibniz, que transformam o mundo em ideias que se tem do mundo. Em *Diferença e repetição*, Deleuze considera que “cada imagem ou pretensão

bem fundada chama-se representação”. (DELEUZE, p. 378 *apud* Lapoujade, 2015, p. 48).

Para Lapoujade, a filosofia clássica se inscreve em um regime de expressões de juízos de valores, e, nesse sentido, a filosofia platônica é equivalente a um grande tribunal. A crítica ao fundamento e à representação clássica de Platão foi revertida por Leibniz e Hegel, que, em vez de operarem com a representação seletiva, buscavam representar infinitamente, acolhendo as diferenças ou o não representável, a fim de organizá-los em formas representáveis, como as mônadas de Leibniz e os círculos monocentrados do Espírito da filosofia hegeliana.

O pensamento, nesse sentido, se manifesta através de processamentos de linguagens, de discursos e de significações. A filosofia de Deleuze busca desconstruir a linguagem da representação clássica – uma linguagem que busca organizar as coisas do mundo enquanto sistemas de representação, sendo que, nesse processo, tudo o que é diferente, tudo o que não pode ser identificado, pode oferecer riscos e desestabilizar a ideação do mundo. David Lapoujade considera o simulacro como um dos principais movimentos aberrantes de Deleuze. O simulacro constitui um movimento aberrante porque não pode ser representável, não corresponde a uma representação ideal, de senso comum, mantida em um plano abstrato do mundo das ideias. Roland Barthes define o simulacro como sendo “o intelecto acrescentado ao objeto, e essa adição tem um valor antropológico, pelo fato de ser ela o próprio homem, sua história, sua situação, sua liberdade e a própria resistência que a natureza opõe a seu espírito” (BARTHES, 2013, p. 51). O simulacro pode ser entendido como o princípio da atividade pós-estruturalista, pela qual o homem estrutural opera sobre a realidade por ele aprendida, não para reconhecer tal realidade nem para perpetuar o sentido da representação ideal, mas para decompor e recompor a realidade, produzindo algo novo e criativo. O simulacro se define, em Lapoujade, como um movimento aberrante justamente por reverter o platonismo com sua função de manter a soberania das cópias e da representação em relação aos simulacros. O simulacro, nesse sentido, tem uma potência que pode desestabilizar a lógica da representação do mundo sensível. “O simulacro é a aberração que mina subterraneamente o platonismo. Ele não se deixa representar. Encarna sozinho as profundezas que se subtraem à ação do fundamento e contestam a sua instauração[...]” (LAPOUJADE, 2015, p. 52). Na reinterpretação da crítica do fundamento estabelecida por David Lapoujade, é preciso considerar a univocidade do

ser. O ser não mais se define, como na filosofia platônica, enquanto representação abstrata de todos os seres, contida de uma essência geral e suficiente para representar todos os seres. Na filosofia deleuziana, a univocidade do ser encerra o objetivo de não recalcar as diferenças entre os seres, mas de afirmar essa diferença para tornar todo ser unívoco, contido de diferenças múltiplas. Da univocidade do ser decorrem as outras críticas, como a do juízo, que tende a julgar o ser conforme uma ideia geral e essencialista de sua representação (classe social, gênero, etnia), e a de sua territorialidade, na qual a noção de uma identidade deve ser formada para o sujeito, uma identificação que pode corroborar a sua representação, em vez de afirmar sua univocidade e de reconhecer as potencialidades de suas múltiplas diferenças.

Como se vê, a filosofia deleuziana corrobora o desenvolvimento de uma linguagem técnica e metafilosófica que busca desnaturalizar o sentido da representação clássica, através de rompimentos e fraturas por ele detectados na lógica da representação e na sua aparente estabilidade sígnica. A operabilidade deleuziana também promove a desconstrução de oposições binárias, como diferença/repetição, natureza/cultura, ordem natural/ordem civil, para considerar o corpo que pensa para além de sua atividade recognoscente.

Com essa exposição da representação clássica criticada por Gilles Deleuze, intentamos levantar aspectos relevantes acerca do ensino das linguagens, seus códigos e suas tecnologias, com finalidades de despertar o senso crítico de leitores e educandos. Assim, o papel do ensino de literatura, por exemplo, deve ser atrelado à reflexão, a socialização e ao desenvolvimento de competências culturais e linguísticas.

As narrativas de Guimarães Rosa evocam nos leitores uma forma específica de lidar com a linguagem, assim como Deleuze havia proposto em sua tentativa de recriar conceitos e formas de fazer filosofia. O papel da literatura, em Rosa, parece ser menos uma forma de acomodar o leitor à sua língua do que levá-lo a refletir sobre as potências sociointeracionistas da linguagem. Chamamos tal linguagem de aberrante pois ela provoca uma certa estranheza que nos obriga a refletir sobre o papel social da linguagem, através de desestabilização e pensamento crítico.

O caráter oral das narrativas dos livros de contos aqui analisados corrobora o viés sociointeracionista do estudo da língua, pois trata-se de uma linguagem repleta de variantes regionalistas que a literatura clássica brasileira não conseguiu abordar. O conto, como gênero literário, é uma forma de viabilizar formas linguísticas típicas

de falares regionais –questão que fez com que Guimarães Rosa se destacasse no mercado editorial. Ademais, as narrativas curtas desse escritor trazem relações profícuas com outras manifestações culturais, típicas de lendas, prosas e cantigas rurais, corroborando uma leitura intuitiva.

O conto aparece no Brasil, mais do que em qualquer outro país, como um enxerto artístico num costume poderoso: o do relato conversacional. [...] a literatura brasileira apoia-se progressivamente em moldes populares e regionais urbanos. Ela encontra no conto o desaguar quase natural da forte tradição do parar-e-conversar. (ROSENFELD, 2006 p. 37-38)

Em sua entrevista gravada em Gênova, em 1965, Guimarães Rosa afirmou que a faculdade de narrar histórias estava em seu sangue, já que, ao homem do sertão, em seu tempo livre, só resta contar e ouvir histórias. Assim, ele afirma ter começado a escrever muito cedo, pois gostaria que todas aquelas histórias que ele ouvia e contava fossem registradas, afinal, ninguém de sua região as escrevia.

Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (LORENZ, 1983, p.)

Mônica Meyer, em sua dissertação de mestrado, *Ser-tão natureza: A natureza de Guimarães Rosa*, propõe-se a estudar a relação do ser humano com a natureza a partir de *Boiada* – um diário de campo que Guimarães Rosa teria escrito durante sua viagem pelo sertão de Minas Gerais, em 1952. Todavia, a pesquisadora reconhece a que a relação entre o homem e a natureza não se dá apenas nos textos autobiográficos do autor, mas também em sua produção literária, a qual possivelmente teria motivado a sua pesquisa, já que a literatura de Rosa era mais conhecida que seus textos inéditos e não publicados. Antes de iniciar seus comentários sobre *Boiada*, Meyer (2008) se dedica a um capítulo inteiro, bastante consistente, acerca das concepções de natureza, bem como das possíveis relações entre natureza e homem.

O primeiro ponto a ser destacado desse estudo é a diferença entre a visão antropocêntrica da natureza e a visão artificial (biológica). Na relação antropocêntrica, a qual teria motivado a observação de Rosa da natureza que consta de *Boiada*, o escritor se mistura ao que ele observa, impregnando sua escrita de descompromisso com a descrição sistemática de plantas e animais. Portanto, esse tipo de observação

não tende a isolar o homem de seu ambiente. Esse tipo de descrição era utilizado antes do século XVIII, em estudos biológicos pré-capitalistas em que as qualidades intrínsecas das espécies humanas e vegetais eram ressaltadas. Com a ascensão das sociedades capitalistas e industriais, surge uma nova relação entre homem e natureza, mais técnica, voltada a uma descrição mais objetiva, científica, e, portanto, artificial da natureza. Por conta desse objetivismo, o homem pretendeu-se separado da natureza. Em resposta a esse feito, iniciam-se as intermináveis taxonomias tanto para o reino animal, quanto para o reino vegetal. Tudo muito artificial, sem considerar o olhar sensível humano inerente ao cientista. Pois bem, talvez tenha sido o objetivo de Rosa fazer uma crítica a esse movimento, quando do conto *Bicho Mau: a gênese de um conto*, posteriormente retirado de *Sagarana*, em que o escritor dedica consideráveis linhas à descrição de soros contra picadas de cobras. Talvez tenha sido por falta de compreensão do caráter crítico-estético do contexto desse conto, uma crítica ao cientificismo, que Graciliano Ramos ingenuamente proferiu suas palavras, justificando porque não teria concedido seu voto a *Contos* de Rosa no concurso literário promovido pela Universal: “enjoei um doutor impossível, feito cavador de enxada, o namoro de um engenheiro com um professorinha e passagens que me sugeriam propagandas de soro antiofídico” (CAMPOS, 2001, p. 36). Talvez, ainda, seja essa mesma incompreensão que tenha motivado o julgamento de *Sagarana* (Sezão) em seu primeiro concurso literário. *Sagarana*, com suas longas descrições da fauna e da flora, ora científicas, remetendo à taxonomia, ora antropológicas, remetendo simplesmente ao olhar subjetivo do homem em relação à natureza, orbitava a contraposição de duas formas de conhecimento: o subjetivo e o científico.

O julgamento de Graciliano pode denunciar, antes, o choque de horizontes na tensão do velho e do novo, colocada na fronteira do literário e do não literário, na recepção de uma nova produção que somente pode ser resolvida senão pela análise dos parâmetros históricos da recepção o livro, à medida em que tal choque metaforiza toda a ambiguidade de parâmetros literários na avaliação da cultura, provocadas pelas mudanças contextuais compreendidas na modernização de Getúlio. (CAMPOS, 2001, p. 37)

O que justifica uma possível correlação entre os contos de Guimarães Rosa e a filosofia de Deleuze é a de que tal relação permanece, ainda, muito embrionária nos estudos mais recentes sobre a obra de Guimarães Rosa. Esse é o segundo motivo pelo qual resolvemos estudar e pesquisar a relação entre a literatura de Guimarães

Rosa e filosofia de Deleuze e Guattari. Assim, por exemplo, quando se trata de entender a relação do homem com a natureza de um ponto de vista antropológico ou artificial em Guimarães Rosa, Meyer (2008, p. 110) sugere haver “uma união ético-política denominada de *ecosofia*, que considere três registros ecológicos –o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana”. Portanto, verifica-se a necessidade de expandir tais correlações, que ainda se encontram em potencial. A autora, em sua dissertação de mestrado, ao propor o conceito de Félix Guattari que explique a relação entre homem e natureza a partir de sua leitura dos diários de campo de Guimarães Rosa, abre as portas para que se explore melhor o sistema ecosófico na literatura. A *ecosofia* estaria presente não só nos escritos autobiográficos do escritor, contida de uma visão antropológica da natureza, mas também, de forma ainda mais complexa, na escritura literária, em que a natureza é transformada pela técnica em um artifício.

A análise que se propõe dos contos é feita considerando o plano de imanência, outro conceito deleuziano. Assim, do caos que é a literatura *roseana* emerge-se o plano de imanência que é o espaço da literatura –espaço geográfico que se traça na extensão de toda a sua obra (mas que, aqui, limita-se aos contos já referidos). Nesse sentido, o caos dessa literatura é correlato à civilização moderna que emergiu em um período Pós-Segunda Guerra Mundial. Trata-se ainda, muito obviamente, ao choque provocado no modernismo brasileiro, na década de 30, em que Rosa e seus projetos literários se fazem presentes na terceira fase. Assim, ao encontro da mesma proposta do modernismo brasileiro (confronto entre tradição e rupturas) está o pensamento de Deleuze, que, quando foi desenvolvido, embora em outro contexto, também possuía uma tentativa de romper as tradições da filosofia. Nesse sentido, em Deleuze, o reversor do platonismo, observamos:

Um desaparecimento da influência que exerciam sobre nós todas as formas prontas de compreensão e de vida, de "tratamento" dos dados e de ação, depois da Segunda Guerra Mundial, segundo A imagem-tempo. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 40)

Essas influências às quais Zourabichvili, aluno de Gilles Deleuze, refere-se são as formas de se pensar a literatura, como o estruturalismo e o formalismo, em que se encaixavam a teoria e a análise literária. Nesse sentido, tendo agora o espaço dos contos (espaço literário) como a expressão de um plano de imanência, é necessário pensar a narrativa enquanto conjuntos plano-personagem, nos quais se “define os problemas colocados por um pensador através dessa tentativa de resolução que é a

criação de conceitos. ” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 42). Os personagens são então conceitos –puras determinações do pensamento. É assim que a literatura assume o efeito de filosofia, e o escritor é um devir-filósofo. Nesse sentido, a literatura não é dada a ser conhecida por uma forma meramente linguística, mas por uma forma de pensamento –um movimento de contágio, de vasos comunicantes que operam nos planos de sua manifestação.

A problemática que dá origem a este projeto de pesquisa pode ser abordada sob vários ângulos e, principalmente, pode ser amparada por diferentes campos de estudos, muito diferentes da linguística, como é o caso da filosofia. estudo dos desvios sintáticos e normativos da linguagem na literatura não podem se restringir aocampo estrutural em que a linguística se insere. Em ficção, esses desvios passam a assumir a forma de movimentos aberrantes, com os quais o escritor – consciente de todos esses movimentos –opera com a linguagem. Os movimentos aberrantes da linguagem correspondem justamente a deslocamentos em que se envolvem corpos enunciativos, bem como os territórios desses corpos, seus limites e suas transformações em máquinas desejantes –forças de relação entre cortes e fluxos –, tudo criação e pensamento.

Então, quando pensamos os movimentos aberrantes na linguagem literária de Guimarães Rosa, estamos lidando primeiramente com personagens conceituais efetuando seus movimentos constitutivos de forma aberrante e caótica. Assim, o que se observa nos devires-personagens são *decodificações de formas prontas e de expectativas de vida* (a forma certa de agir conforme moldes sociais pré-estabelecidos, limites entre o bem e o mal etc.).

No que se refere à aberrância da linguagem, essa se dá principalmente de duas formas: no desvio da norma, paradoxalmente atrelado aos arcaísmos, configurando um tipo muito imprevisível do falar do *jagunço*; e ao movimento derrisório da narrativa. No primeiro caso, ao inventar um sistema próprio de orientação, as determinações do mundo são dadas por recursos que seriam o fora da linguagem. No segundo, caso, como no cinema, a

Personagem começa por se impregnar dos dados que a constituem para descobrir a reação apropriada e conseguir assim modificá-la (IM, cap. 9; e MP, 95ss). O pressuposto da informação é, portanto, a vida como perpétua ativação de esquemas sensório-motores: os dados são úteis, vocês irão triá-los e "tratá-los" segundo seu interesse vital ou seu uso; literalmente, a informação é a ocorrência formalizada, a forma

de uso que faz dela, no sentido estrito, um "dado" quando ela é tomada em tal esquema e é antecipadamente reconhecida como útil, mesmo que não se saiba para quê. Mas como essa profusão obstruidora de utilidades putativas tem em si algo de comicamente caótico, pode-se pensar que ela opõe somente uma tela derrisória, ela própria contaminada pelo que pretende conjurar, àquilo que Deleuze chama de falência dos "clichês", a ruptura desses códigos ou desses esquemas sensório-motores que assegurariam ao mesmo tempo o laço orgânico entre o homem e o mundo (ZOURABICHVILI, 2004, p. 40)

É, pois, o que acontece: fazer de uma descrição da personagem algo inútil ao que acontece com ela depois, descrição que poderia ser desprezada, a menos que ela fosse levada em conta como recurso estilístico que provocaria efeito de derrisão. Assim ocorre em *A terceira margem do rio*, conto de *Primeiras estórias*: "Meu pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação" (ROSA, 2017, p. 384). Cria-se com tal descrição um efeito de *oximoro* na narrativa, acerca da constituição antagônica da personagem que era sensato e louco ao mesmo tempo. Sensato pelo testemunho do povo, e louco pelas ações deflagradas: construir um barco e desaparecer no rio, livrando-se de todas as suas obrigações, ou, simplesmente, enlouquecendo.

O *sentido* paradoxal dos contos de Guimarães Rosa se estende também à configuração dos neologismos. Na filosofia de Deleuze o *sentido* paradoxal é abordado enquanto acontecimento. "O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas." (DELEUZE, 1969, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 6). É nesse sentido que o conceito de acontecimento paradoxal do *sentido* refere-se à lógica da criação literária, já que o acontecimento é o devir de toda língua. Nesse aspecto, não se considera o passado da língua (diacronia/linguística histórica) para entender aquilo que seria variação ou mudança da língua. Em literatura, a tarefa mediada pela linguagem é, como a de toda a arte, criar "perceptos como paisagens não humanas da natureza e afectos como devires não humanos do homem." (DELEUZE, 1969, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 281). E é a literatura que cria possibilidades para um paisagismo literário, visual e sonoro. (Na obra de Guimarães Rosa, os neologismos são usados principalmente na expressão de paisagens e sentimentos). Ademais, essas criações-acontecimentos são o lado de fora da linguagem, são:

a transformação da linguagem, quando confrontada com os seus

limites, numa outra matéria não lingual, num silêncio das próprias palavras preenchido por visões e audições. [...]Mas para isso é preciso um método, um conjunto de procedimentos característicos da criação literária, que varia de um autor para outro, ou que cada autor tem que inventar por si. Com efeito, para exteriorizar a linguagem, o escritor necessita de fender as palavras, deferir a sintaxe de sua língua, de torcê-la ou distorcê-la, de violentar o dizível como condição para atingir o exterior assintático da linguagem onde já só é questão de ver e de ouvir. (SOUSA DIAS, 2007, p. 282)

Também o plano de imanência¹ na literatura de Rosa se relaciona com essa transformação da linguagem, na medida em que ao escrever sobre coisas humanas (amor, ódio, vingança) não tem a ver mais, no plano imanente da literatura, com o sentimento humano ou com a experiência humana –assim assumidas pelo senso comum. Como afirma Sousa Dias (2007, p. 281): “O Amor como estado já não humano, quer dizer, tal como jamais foi, não é, nem será vivido: o amor que já não é de uma experiência pessoal, que já não é o de ninguém. Afecto puro”. É assim que se dá o devir-amor do devir-amante Jó Joaquim no conto *Desenredo*, de *Tutameia*, com os recursos sonoros da aliteração dado em uma metáfora. Tem-se o amor enquanto afecto puro: “Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se. Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento”. No conto *Densenredo*, o amor é um afecto puro e absoluto, descrito por Rosa com inversões sintáticas de natureza estilística, em que o sujeito (devir-amor) ganha relevância quando posposto ao verbo: “Era o seu amor um amor meditado, a prova de remorsos” (ROSA, 2017, p. 513). A ideia de inversão sintática como recurso necessário à expressão dos afectos e perfectos também ocorre em outras partes do conto, como em “Tudo aplaudiu e reprovou o povo” (ROSA, 2017, p. 513). Aqui observa-se a importância que o povo (sujeito realçado) tem na configuração do enredo, pois ele deveria ser convencido da remissão de Lirívia por meio de um desenredo, ou, simplesmente, por meio da desconstrução da narrativa que se espalhava no povoado. O povo deveria ser convencido por meio de uma nova estória, contada pelo amante, de que Lirívia não era infiel.

¹ O Plano de imanência é a univocidade. É o encontro de todos os planos em um mesmo plano. Assim, o que antes seria metafísico passa, em Deleuze, constituir e fazer parte de um mesmo plano –o da realidade. Se antes, com Platão, entendia-se a metafísica como a sobra do mundo real e verdadeiro, em Deleuze, o plano de imanência comporta esses planos como sendo um só, trazendo o fora, como o fora da linguagem por exemplo, para um único plano.

A ficção não é o lugar dos sonhos onde se vai descansar dos aborrecimentos da vida ordinária. Ela é a negação radical dessa vida ordinária, é a verdadeira vida, aquela a que é preciso se dedicar inteiramente. A essa negação da vida Rosa dá às vezes o simples aspecto da fantasia que põe tudo de cabeça para baixo. É, por exemplo, o que faz de um herói de um conto de Tutameia chamado ‘Desenredo’ (RANCIÈRE, 2021, p. 44)

Em *Desenredo* encontramos uma espécie de “geografia movente” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 188), a qual é correlata da desconstrução de um novo território para uma trama que já estava inscrita, mas que deveria ser apagada da história. E essa mobilidade só seria possível a partir de uma “força plástica”, capaz de modificar o passado. Nesse sentido, “o procedimento rosiano em relação à verdade reside em sua capacidade plástica e contraditória de operar o mundo à sua maneira. [...] a verdade da verdade é a sua capacidade de se tornar verdade.” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 190). Todavia, essa geografia movente também pode ser entendida quando passamos a conceber a personagem Lirívia transformada em uma estrangeira, após ser aceita graças à hospitalidade de seu antigo marido. Essa condição de estrangeira da personagem se dá não só quando ela é reterritorializada, como também quando ela é colocada na condição de uma mulher muda, incapaz de enunciação. Incapaz de usar a língua, de criar e fabular, já que precisa de que um outro (um homem) estabeleça uma narrativa que reconstrua sua condição de vivente:

É possível afirmar, dessa mulher de quem se escreve no conto de Rosa, de certa estrangeiridade, de certa outridade, se assim se pode dizer, uma vez que, nessa tradição chamada ocidental, a mulher é ainda a imagem do completamente outro, para dizer melhor, completamente outra, estrangeira, de certo modo, em uma tradição na qual se insere. Não é outra a forma de hospitalidade de que fala Derrida no excerto senão aquela tradicional, que exige do estrangeiro, e, por extensão, de todo aquele que chega, a submissão e adequação às regras da hospitalidade. (GODINHO, 2019, p. 68)

Em Guimarães Rosa, há uma lógica paradoxalmente irracional; ela se expressa principalmente na proposição dos neologismos. O neologismo é a origem de uma proliferação de sentidos, na medida em que o seu sentido nunca pode ser único e acabado. Por isso, o entendimento do neologismo sempre pode ser objeto de uma nova designação. Esse é um processo que visa liberar as potências da linguagem, às quais estão sempre em devir. Assim, por exemplo, quando no conto “O Burrinho Pedrês” o escritor lança mão do neologismo *verdacente* temos aí um movimento aberrante – que se refere à liberdade de escritura do autor em relação à Língua Portuguesa, é claro, mas que também serve como um tipo de efeito com o qual o narrador busca

descrever a complexidade das cores da boiada sob a perspectiva do animal:

Sós e seus de pelagem com as cores mais achadas e impossíveis: pretos, fuscos, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrocos, alaranjados; castanhos tirando a rubros, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marchetados com polinésias bizarras; tartarugas variegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame –curvas e zebruras pardo-sujas em fundo verdacento, como corte de ágatas aceboladas, grandes nós de madeira lavrada, ou faces talhadas em granito impuro. (ROSA, 2017, p. 39)

A potencialidade do neologismo é sempre um acontecimento na narrativa, que, a princípio, leva a pressupor o sentido pelas noções gramaticais de sufixação, pelo contexto do discurso e pela imagem que se reconstrói pelas pistas do narrador. A sequência dos adjetivos da qual *verdacento* faz parte pressupõe que ele pertence à classe gramatical da sequência paralelística em que se insere –noção que pode ser corroborada pela junção do radical à palavra primitiva na formação de adjetivos a partir substantivos que designam cores. Ademais, no contexto da obra, trata-se de um movimento de associação que é feito pelas crianças, o que ocorre com o neologismo *pardacento*. Esses movimentos aberrantes não são uma constante, eles sempre são um acontecimento inédito na narrativa, não se tratam de dados de análise quantitativa, portanto. No máximo, podem ser catalogados de forma a se criar um dicionário, como é o caso de *O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Santanna Martins.

No que se refere à construção das personagens literárias, Deleuze afirma que elas “não são nem vagas nem gerais, mas todos os seus traços individuais elevam-nas a uma visão que as transporta para um indefinido, como um devir demasiado poderoso para elas” (DELEUZE, 1997, p. 13). O devir por sua vez é explicado como um processo de mudanças pelo qual a personagem literária passa até encontrar uma zona vizinha com o que ela se transformou. E a fabulação consiste em possibilitar esses devires. Nesse sentido, a fabulação do escritor em relação ao burrinho consiste no seu próprio devir, aproximando-o de sua função que não corresponde a uma única função como ser burro de carga, nem a uma função demasiadamente vaga. O burrinho se torna uma personagem de múltiplas facetas, como personagens de animais humanizados das fábulas infantis. Todavia, é curioso explorar

Brinquinho, primeiro, ao ser brinquedo de meninos; Roleta, em seguida, pois fora gordo, na adolescência; mais tarde, Chico-Chato, porque o sétimo dono, que tinha essa alcunha, se esquecera, ao

negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal, e, na região, em tais casos, assim sucedia: e, ainda, Capricho, visto que o novo proprietário pensava que Chico-Chato não fosse apelido decente. (ROSA, 2017, p.38)

O exercício de nomear que o narrador empreende, o qual prolifera os sentidos afetivos atribuídos ao burrinho, não constitui um processo de significação arbitrária, já que existe uma relação natural entre a realidade fonética do nome e o seu significado. Esse processo não arbitrário é também infinito porque nomeia “o único indubitável existente: as multiplicidades e as singularidades.” (SCHÉRER, 2005, p. 1186)

De modo geral, os nomes das personagens dos contos são profícuos pontos de análise. Assim como há uma proliferação de nomes para o burrinho humanizado, no conto *O burrinho Pedrês*, há uma proliferação de nomes para o sertanejo animalizado, ou naturalizado, cuja caracterização se conjuga com a paisagem. Em “O recado do morro”, por exemplo, a personagem Pedro Orósio é apresentada pelo narrador inicialmente com este nome. O prefixo grego *oros* reforça a relação entre a personagem e a natureza; não apenas nessa novela-poema, mas em toda a extensão do texto –em que é possível estabelecer uma unidade semântica entre o plano de fundo da narrativa e a personagem. Ao fazer referência a acontecimentos anteriores, em que Pedro Orósio recebera outros nomes, como Pedrão Chãbergo e Pê-Boi, o narrador dá as pistas de que tal narrativa se constrói em um *continuum*, dando a ideia de uma personalidade múltipla em constante devir. A personagem é o próprio movimento narrativo. No sentido que Deleuze emprega para a configuração da personagem, a personagem em questão devém Pedro Orósio, ou seja, se transforma em Pedro Orósio, fazendo jus ao nome.

O conceito de tempo e memória, na filosofia de Deleuze, se relacionam, respectivamente, ao devir e ao esquecimento –o que proporciona espaço para a criação, o eterno retorno da diferença. Assim, tempo, espaço e narrativa convergem agora para um único conceito: o conceito de rizoma no espaço da escritura. O rizoma, na filosofia de Deleuze:

Conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza [...] ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (DELEUZE, 1996, p. 32)

Assim, conclui-se que a condição da escritura é aberta e rizomática, e, ainda, paradoxal. E essa condição é produto de sensação afectos e perfectos: criação. A escritura da narrativa, pensada como rizoma, conjuga todos os seus elementos, e é

sempre contínua. Não se aplica aos contos de Rosa a categoria linear da narrativa, com início meio e fim. O próprio narrador dá pistas desta descontinuidade quando afirma que o caso de vida de Pedro Orósio teve “aparente princípio e fim nos fundos do município onde ele vivia” (ROSA, 2017, p. 525). O uso do vocábulo “aparente” tem aqui a função de crítica à verdade e ao fundamento, devido à impossibilidade de se conhecer a origem da história. Trata-se, nesse sentido, de uma imagem imanente de um acontecimento, de estórias cujas origens são desconhecidas.

Quando se considera a narrativa como um rizoma, passa-se a vê-la como feita de platôs. O conceito filosófico, em verdade, aproxima-se muito da imagem que temos do termo advindo da Geografia, como terrenos planos. Nesse sentido, Deleuze descreve seu conceito “como toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma”. (DELEUZE, 1996, p. 33). Essa relação estende, portanto, o sentido da narrativa de Guimarães Rosa, a qual unifica paisagem e personagens.

Como exemplo, tem-se a personagem Pedro Orósio e a paisagem, ambas constituindo um só lugar; corpo sertanejo e natureza são, portanto, a mesma coisa. Enquanto no conto do burrinho pedrês o animal é humanizado, o *jagunço* em *O recado do morro* passa a ser imortalizado, assumindo a condição de super-homem do sertão, tal como a figura de super-homem de Nietzsche, no sentido de que a personagem supera a necessidade de ser violento bem como a de ser ressentido, assim metaforizada: “Daí com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais.” (ROSA, 2017, p. 585). Ademais, super-homem quer dizer também essa “singularidade livre, anônima e nômade, que percorre tanto os homens, as plantas e os animais independentemente das matérias de sua individuação e das formas de sua personalidade” (DELEUZE, 1974, p. 62).

A análise de Suzi Frankl Sperber sobre a obra *Grande Sertão Veredas*, especificamente, trata da importância que o centro da narrativa possui, a começar pela canção que nele está contida –a canção de Siruiz. A canção tem um valor místico nesse contexto, um valor que remete à travessia de Riobaldo, a qual contém o centro como o sentido principal. Ou seja, o sentido da travessia não estaria no começo nem no fim, mas no meio, na própria travessia. No centro do romance, segundo Sperber (2006), estariam ainda os signos que remetem ao esoterismo, como a mandala, a

alquimia e as filosofias orientais. A mandala, assim como o refrão da canção de Siruiz, fala sobre uma constante ida e vinda, sobre um movimento de repetição. Ademais, a mandala também está ligada à noção de centralidade, o que corresponde ao movimento do romance e à importância que as páginas centrais da obra têm para a interpretação da obra..Também Deus é colocado no centro da obra, como um elemento que está presente na travessia.

Para Suzi Sperber, a relação entre Rosa e Deleuze é descrita da seguinte forma: Ainda que para Deleuze não exista o centro e ainda que Rosa não seja deleuziano, a ideia do eterno retorno pode ser pensada a partir desse movimento de ida e vinda que a canção mística de Siruiz induz. Nesse sentido, a autora afirma que há conceitos deleuzianos e conceitos da literatura de Rosa que ao menos se recobrem parcialmente:

Para Deleuze, o que existe e merece ser considerado, no limite nunca é novo, pois é sempre inflexão do Uno, que retorna sempre ao Mesmo. Entretanto, tudo é constantemente novo, pois o Uno retorna indefinidamente, sem determinação, em constante atualização. É como a linguagem em Rosa, sempre atualizada, sempre diferente, sempre em referência ao Uno. Os conceitos vão mudando; como as personagens, como tudo. Então, o retorno não se configura em repetição, mas em criação. E, não importa o que venha, será graça. O centro, mandala e mandorla, configuração do Uno e do Mesmo, só consegue existir por ser caótico, por ser devir, anúncio do que virá, secreto, cifrado. Lá está Deus, o sagrado. Satã, tão temido e invocado, “não existe real”: vem a ser a configuração do medo e a dispersão do self (SPERBER, 2006, p. 105)

No artigo *Por uma literatura menor*, de Denise Viuniski da Nova Cruz e Adair de Aguiar Neitze, os autores buscam definir qual seria a função do texto literário, a partir de dois conceitos: O conceito barthesiano de deslocamento e o conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari. As exemplificações de textos literários para esses conceitos são análises de obras de Clarice Lispector, Kafka e Guimarães Rosa. Para os autores a literatura de Rosa funciona como uma batalha contra o fascismo, na medida em que o autor utiliza das palavras e até mesmo do silêncio evocado pela solidão no sertão para combater a força coercitiva da língua, utilizando de movimentos de deslocamentos. Nesse sentido, a função da literatura seria ir contra o autoritarismo da língua.

Cruz e Neitze (2019) apontam que a literatura se constitui pelas linhas de fugadessa maquinação semiótica. Tal conceito, de Deleuze e Guattari, tem a ver com a subversão da língua, a fim de “que o leitor possa penetrar também pelas suas fissuras,

pelos seus poros, fugindo da armadilha fatal a que nos obriga a linguagem pela sua função implícita e imanente. ” (CRUZ & NEITZEL, 2019, p. 3). Nesse sentido, o leitor do texto literário possui um papel relevante na maquinação semiótica, pois ele nutre esteticamente o texto literário. Para Neitzel, (2014), o bom texto literário é aquele que possibilita a educação estética justamente pelos deslocamentos da normatividade da língua. Tais deslocamentos seriam materializados nas estratégias da escritura, como as inversões sintáticas, os neologismos e os arcaísmos. É nesse sentido que a literatura funciona como uma prática de resistência por meio de deslocamentos, os quais levam a linguagem ao inesperado.

Metaforicamente, Roland Barthes propõe um jogo com signos pensando-os também em uma maquinaria de linguagem na qual freios de segurança foram arrebatados, para “[...] instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (Barthes, 2007, p. 28, apud CRUZ & NEITZE, 2019, p. 3)

Cruz e Neitze (2019) explicam o motivo pelo qual a literatura de Guimarães Rosa pode ser considerada uma literatura menor. O conceito de menor, desenvolvido por Deleuze e Guattari a partir da obra de Franz Kafka, não tem a ver com uma ideia de grandeza, que poderia ser a expressão de uma literatura cuja nação fosse pequena. Todavia, o conceito de menor é pensado em detrimento do conceito de maior –que por sua vez seria uma literatura hegemônica, canônica. Como há de fato o reconhecimento desse cânone, representativo da literatura maior, surge também a necessidade de reconhecimento da literatura menor. Essa forma expressão artística

é esse devir-menor que traz a potência criativa e criadora, que provoca os deslocamentos da língua e cria um espaço fora do poder, lugar para se sonhar alto, do permitir dizer sem a preocupação com o comunicar, sem sujeitar o dizer às regras hegemônicas da língua, cunhando a língua do absurdo, literatura intocada porque é das minorias, literatura de resistência,. (BARTHES, 2007 *apud* CRUZ & NEITZE, 2019, p.5)

Os conceitos de Deleuze e Guattari que se aplicam ao estudo da literatura de Guimarães Rosa enquanto literatura menor são listados por Cruz e Neitze da seguinte forma: Recrudescência dos regionalismos, com reterritorialização de dialetos; [...] bilinguismo e até multilinguismo; [...] procedimento criativo que conecta diretamente a palavra à imagem; [...] intensificação generalizada; [...] linhas de fuga criativas; [...] estar na sua própria língua como um estrangeiro; [...] servir-se do polilinguismo na sua própria língua [...] (Deleuze & Guattari, 2003, p. 51, 50, 54, 55).

Os autores também explicam porque a literatura de Rosa funciona como acontecimento. O acontecimento para Deleuze e Guattari está relacionado com o devir-outro de alguma coisa que muda conforme os agenciamentos coletivos. Assim, o sertão, enquanto plano de fundo das narrativas de Rosa está sempre mudando, embora continue o mesmo, contraditoriamente. Esse movimento tem a ver com as constantes mudanças pelas quais passa o cenário diante das ações das personagens, mas, que, cessadas as ações, tal cenário deixa a sensação de um palco vazio pronto para outro espetáculo.

De todas as publicações lidas para a escrita desta tese, a que mais certamente chama atenção é a dissertação de mestrado de Davina Marques, intitulada “Experimentações: deleu-guata-roseando a educação. ” Nesse texto, a autora não disserta convencionalmente em uma escrita acadêmica e técnica, mas em uma escrita que faz jus ao projeto que ela defende. Por isso, encontra-se nessa dissertação um texto que é a própria figuração dos conceitos de Deleuze e Guattari. Por exemplo, quando a pesquisadora diz que para Deleuze “não há algo a decifrar e que não há algo por trás das coisas e das pessoas” (MARQUES, 2007, p. 5), ela quer dizer que todo entrecruzamento de conceitos e interpretações seriam expressos por linhas – linhas de fuga e linhas de territórios. Nesse sentido, seria inútil tentar dar uma explicação final para o texto de Rosa que por si só é tão enigmático e rizomático.

Quando a autora levanta a crise na educação atual, apontando os desafios que encontramos de educar através de disciplinas rígidas, somos levados a pensar que o caos instaurado no sistema educacional brasileiro é correlato dessa literatura também caótica de Rosa. Nesse sentido, o conceito de rizoma parece dar conta de explicar o sistema aberto que é essa literatura. O texto roseano caminha então para um fluxo em movimentos aberrante. Esse caos é definido por Deleuze e Guattari como

velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento. (DELEUZE/GUATTARI, 2004b, p.59)

Nesse tipo de literatura caótica não há personagens principais, protagonistas ou informações mais importantes em detrimento de outras. Tudo importa e todos os personagens são igualmente importante.

Deleuze e Guattari explicam que em literatura e na arte há personagens conceituais e figuras estéticas. Enquanto os personagens conceituais são figuras que

se prestam ao exercício da filosofia, como a figura de Sócrates na obra de Platão, as figuras estéticas são personagens literárias. “O personagem conceitual é o traço personalístico da criação literária e as figuras estéticas potencializam blocos de sensações de afectos e perceptos” (MARQUES, 2007, p. 221). Quando personagens conceituais do plano de imanência deslizam sobre planos de composição da arte, tem-se aí um rizoma entre literatura e filosofia. Assim, “o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. ” (DELEUZE; GUATTARI, 2004b, p.89). Nesse sentido, Deleuze e Guattari, quando estudaram a literatura de Kafka como uma literatura menor, chamaram o autor checo de filósofo pela metade, justamente pela bifurcação de personagens conceituais e figuras estéticas em um mesmo plano composicional. Segundo Marques (2007), essa mesma bifurcação ocorre na literatura de Rosa. As personagens de Rosa também se tornam conceitos filosóficos. Isso se dá devido a uma ampla diluição do aspecto abstrato que circunda a caracterização desses personagens, como a loucura, a embriaguez e a vingança.

No que se refere às narrativas de Guimarães Rosa, a loucura, a embriaguez e a vingança culminam no que agora chamamos de aberrante. Jacques Rancière (2021), ao desenvolver sua tese, convence-nos de que a verdadeira vida é a ficção –ficção essa provocada por atos da vida não ordinária, fazendo com que homens de família desviem suas vidas para o incomum. São homens que abrem mão de sua propriedade para criarem uma vida extraordinária, como é a ficção. Nesse sentido, Rancière equipara as personagens de Guimarães Rosa, como o Velho do Rio e Man’Antônio a célebres personagens literários como Dom Quixote e Marcel Proust. Man’Antonio dispõe de sua propriedade até que ela não tenha mais dono, transformando-se em um corpo consumado pelas cinzas decorrentes do fogo que ele mesmo atea na sedede suas terras.

É ao que nos convida o preceito enigmático que Man’Antonio oferece aos membros de sua família e aos operários encarregados de realizarem as obras: ‘Faz de conta’. Em outras palavras, parem e acreditar ‘no que existe’. [...] À sua maneira o brioso fazendeiro leva a sério a célebre frase de Proust: ‘A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, a única vida portanto realmente vivida é a literatura’. Ele procede como Dom Quixote que se sacrificava para confirmar a verdade dos romances de cavalaria. (RANCIÈRE, 2021, p. 38)

Assim, são configurados traços comuns das personagens Man' Antônio do conto *Nada e a nossa condição* e o Velho do Rio em *A terceira margem do rio*, de modo que a negação da vida assume a figuração de um niilismo, da abdicação de uma vida comum, sem sentido, em detrimento de uma vida de pura criação.

Não são mais crianças ou boiadeiros ignorantes que transfiguram a realidade para torna-las conforme seus desejos. São chefes de família, proprietários conscientes, homens de bom senso que saem do caminho normal, do que o autor chama de 'viver ordinário', e adotam um comportamento radicalmente aberrante. (RANCIÈRE, 2021, p. 35)

No artigo *O que é uma linha de fuga?* De Moraes & Jardim (2017), vemos que a aproximação entre a literatura de Guimarães Rosa e a filosofia de Deleuze não é bem uma novidade. Alguns autores levantados aqui nessa revisão bibliográfica já pensaram tal relação, ainda que de forma breve. Tais empreendimentos nos dão segurança para continuar desenvolvendo tais relações e eles funcionam como um ponto de partida sem, contudo, deixar de pensar novas e possíveis relações. No artigo acima citado, os autores analisam o conto mais importante do livro *Primeiras Estórias – A terceira Margem do Rio*, publicado em 1962. Os autores desse artigo relembram que, na ocasião da tradução do conto para o Francês, Guimarães Rosa disse a seu tradutor que o objetivo daquele texto seria o de romper com a lógica comum, destruindo-a e transcendendo-a. No conto, um pai de família que vive às margens de um rio decide de repente construir uma canoa e sair navegando no rio, deixando toda a sua família e rompendo com toda a lógica que a cultura do homem sensato pressupõe. Ademais, enquanto pertencente à terceira fase do modernismo brasileiro, iniciada em 1922, Guimarães Rosa pretende com sua literatura, ainda que tardiamente, romper com as tradições na arte literária e preconizar o novo.

'Na Terceira Margem do rio', não se trata de retomar a vida ordinária depois de deixar toda a história sem pé nem cabeça. Trata-se da ruptura radical por meio da qual é possível subtrair à vida ordinária para entrar no meio puro da ficção. Esse meio puro não é o meio da história que se reinventa segundo a própria fantasia. É aquele que dá lugar e tempo a toda fantasia. É o do não começado, da verdadeira vida que só é assim se largar todas as amarras que a unem à outra. A 'verdadeira vida da ficção' só pode suplementar ou enriquecer a vida ordinária passando pelo momento negativo, pela mediação dessa exterioridade radical, desse *nonsense* absoluto que ilustra a partida do pai para esse rio que não flui. (RANCIÈRE, 2021, p. 45)

Todavia, o que está no cerne do estudo de Moraes e Jardim (2017) é o desenvolvimento da relação entre o conto de Guimarães Rosa e o conceito de linha

de fuga de Deleuze. A saída do velho pai do narrador para o rio é explicada como um subterfúgio, e nisso consiste o extraordinário do conto. Para Deleuze, a linha de fuga é uma desterritorialização. Todavia, na filosofia de Deleuze existem três tipos de linhas: as linhas de segmentariedade dura, as linhas de segmentariedade flexível e as linhas de maior declive, como as linhas de fuga. As linhas de segmentariedade dura são explicadas como sendo as instituições as quais integramos ao longo de nossa vida e de nossa formação: família, escola, exército, trabalho e aposentadoria. As linhas de segmentariedade flexível são processos pelos quais a sociedade passa e os indivíduos passam ou tendem a passar ao longo da vida, provocando de certa forma um afrouxamento nos laços familiares, trabalhistas etc. As linhas de fuga são as mais tortuosas, e tendem a nos guiar para o novo e para a criação. Embora Moraes & Jardim (2017) não apontem explicitamente, as linhas de fuga são linhas conceituais extraídas por Deleuze da teoria da arte. Ademais, esse conceito também é articulado pelo próprio Deleuze à sua geografia humanista. Assim, primeiramente, faz-se mister entender como o conceito de linha de fuga é entendido na teoria da arte. Na teoria da arte temos os elementos da perspectiva que se definem em: linha do horizonte, ponto de vista, ponto de fuga e linhas de fuga. A linha do horizonte representa o nível dos olhos do observador, seria o que ele é capaz de ver olhando a sua frente de acordo com a realidade tangível. O ponto de vista, em uma representação gráfica da perspectiva é identificado por uma linha vertical perpendicular à linha do horizonte. O ponto de fuga é o ponto para o qual todas as linhas paralelas convergem quando vistas em perspectiva. As linhas de fuga, na teoria da arte, são linhas imaginárias que representam o efeito da perspectiva convergindo para o ponto de fuga. Esse processo visual cria sensações de profundidade ou de superficialidade, apresentando ao espectador novas possibilidades a serem criadas.

A concepção de linhas de fuga preconizadas pela teoria da arte dá a entender que esse tipo de linha é a que mais se aproxima da potência criadora de percursos, afetos e sentidos. Essa linha de fuga é a linha traçada pelo velho que embarcou no rio, pois sua perspectiva o atraiu a essa linha em detrimento das coisas tangíveis que o ladeavam. Por outro lado, Deleuze considera que:

as coisas, as pessoas, são compostas por linhas muito diversas, e que não sabem, necessariamente, em que linhas estão, nem onde fazer

passar a linha que estão em vias de traçar; numa palavra: há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga, etc. (Deleuze & Parnet, 1977/2004, p. 21 *apud* Guimarães e Ribeiro, 2016, p 158).

O velho das margens do rio é ainda atravessado pelos três tipos de linhas as quais constituem a geografia do ser vivente. Tal geografia humanista se transpõe para a configuração das personagens roseanas, de modo que elas se conjugam às paisagens formando rizomas. O rio, que antes era uma linha de fuga para o velho pai, torna-se parte de sua geografia, integrando-o às potências de sua travessia.

CAPÍTULO 3

REPENSANDO O REGIONALISMO EM SAGARANA

Nada, nem mesmo os movimentos literários, ajudariam a entender a obra desse criador de linguagens [...] só um lance de extrema ousadia permitiria afirmar que o escritor teria saído em busca da expressividade insuspeitada da linguagem regionalista. (BRAIT, 1982, p. 98)

Como classificar, já que, ironicamente falando, isso se faz tão importante em Estudos Literários, a literatura de Rosa em uma escola de pensamento, ou, de melhor situá-la na linha do tempo da Literatura Brasileira? Como se trata de um equívoco muito grande chamar a literatura Roseana de regionalista, e como esse equívoco vem se perpetuando ao longo de dois séculos, torna-se lícito traçar um panorama que explique esse erro, e porque ele não chega a ser, assim, tão absurdo.

Uma das maiores especialistas em Guimarães Rosa, Walnice Nogueira Galvão, traça em seu estudo *Mínimas mímicas: a história do regionalismo brasileiro* como tal movimento artístico começou e onde ele deságua. Para a autora, o regionalismo surge como resposta em tom de protesto à hegemonia das Letras da Corte, a qual permaneceu, durante dois séculos, no Rio de Janeiro, até 1960, quando a capital foi transferida para Brasília. Essa resposta foi dada em forma literária como manifestações localistas, ainda com resquícios da última fase do nosso Romantismo. Assim, os primeiros autores que firmaram acordo com o primeiro regionalismo brasileiro são: Bernardo Guimarães, Alfredo Taunay, Franklin Távora e José de Alencar. Mais tarde, surge, ainda segundo Walnice Galvão (2008), o Segundo Regionalismo Brasileiro, já iniciado no projeto naturalista, tendo como representantes Monteiro Lobato, Waldomiro Silveira e Simões Lopes Neto.

Foi assim que o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cangaceiro, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante entraram para a literatura. Dessa tarefa se encarregam com empenho e escrúpulo pelo menos duas gerações de escritores, os do primeiro e os do Segundo regionalismo, executando tanto o mapeamento da paisagem e das condições sociais, quanto o inventário dos tipos humanos que se espalhavam pela ignota vastidão do país. (GALVÃO, 2008, p. 98)

A publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902, foi uma das possíveis influências para o Segundo Regionalismo. O principal modo de influência dessa obra

nos posteriores romances regionalistas consistiu no suporte temático que esse texto daria aos regionalistas, como o negro, o mestiço, o índio, os movimentos sociais, a disputa pela terra e o subdesenvolvimento. Em seguida, com a Semana de Arte Moderna em 1922, ao contrário do que se imagina, o regionalismo não se extingue por completo. Ele é retomado em forma de crítica, como em *Macunaíma*, publicado em 1928, em que Mário de Andrade faz alusão a uma certa “desgeograficação” em detrimento do localismo regionalista e do particularismo.

De 1930 a 1940, chega-se à terceira fase do regionalismo, cujos exponenciais escritores são Raquel de Queiroz, Amado Fontes, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Herberto Sales, Jorge Amado e Érico Veríssimo, esse último com temas menos ruralizados, mas, ainda assim, regionalista. Em contraposição a esse estilo literário, surge o romance psicológico e espiritualista, representado pelos escritos literários de Clarice Lispector e por Guimarães Rosa, respectivamente. Ressalta-se que a literatura espiritualista teve pouca repercussão no Brasil pois foi abafada pela euforia das publicações regionalistas.

Devido ao cosmopolitismo de Rosa e devido às intertextualidades evocadas pela pesquisa de SPERBER (1976), é muito provável que sua literatura possa ser tida como espiritualista, embora não introspectiva, já que se encontram entre os sublinhados de Rosa trechos de Bernanos, Sertillanges e trechos bíblicos—as mesmas fontes que teriam influenciado a corrente espiritualista do romance católico francês entre as duas grandes guerras.

Os romances dos discípulos desses autores, além de reivindicarem com ênfase uma espiritualidade que supunham perdida ou pelo menos extraviada no panorama artístico nacional, apregoavam o Mistério, assim com letra maiúscula. Suspensos entre o pecado e a graça [...] nessas obras deparamo-nos com os embates entre o bem e o mal, a escuridão da alma, a obsessão com a transcendência, o senso do mistério latente da existência, a onipresença do pecado em meio à demanda desesperada da perfeição, confrontada com a abolição dos limites. (GALVÃO, ANO, p. 109)

Nessa tese, buscamos resgatar, através da pesquisa de Walnice Galvão (2008) e Sperber (1976) o viés espiritualista da literatura de Rosa, a fim de evitar que ela seja equivocadamente chamada de regionalista. É certo que essa literatura de cunho espiritualista, e até mesmo esotérico, como é a de Jorge de Lima (*A túnica inconsútil* -1938 e a *Invenção de Orfeu*-1953) possui um caráter latente de introspecção. As personagens voltam-se a si mesmas, e o resultado linguístico desse empreendimento é sempre um fluxo de consciência, dados em monólogos interiores ou solilóquios.

Todavia, isso seria um despropósito sem medidas na obra de Guimarães Rosa, já que a rudeza e a rudimentar relação de seus personagens com a linguagem não permitiram uma comunicação que fosse traduzida em forma de monólogo interior. Em substituição a esse recurso, entram os provérbios e os ditos populares, que contêm a mesma função do monólogo interior, quando se trata de buscar uma reflexão que contribua com o alinhamento entre homem e cosmos. Os provérbios e os ditos populares são mais apropriados à expressão da reflexão das personagens sertanejas, pois são formas prontas de divulgação do conhecimento do senso comum por parte de personagens que mal conseguem se exprimir.

Não considerar a literatura de Guimarães Rosa como regionalista é ainda uma assertiva que provém de dois fatos. O primeiro é o de que ela seja, na verdade, espiritualista, pois seus contos, novelas e romances se estruturam sobre os eixos temáticos comuns à literatura espiritualista universal, e já que o próprio escritor revelou a sua repulsa ao regionalismo, como se lê em sua carta escrita a seu Tio Vicente. Os trechos dessa carta são justamente comentados por Walnice Galvão a fim de comprovar isso que agora reafirmamos. Na carta, Rosa se coloca como partidário da boa literatura em oposição à má literatura. A má literatura seria aquela escrita a leitores vulgares. E a boa literatura seria aquela que se empenharia em elevar o gosto do povo. Ademais, Rosa prioriza a “independência de criação do artista, sem compromisso ou engajamento, entendendo a literatura como expressão de um imperativo individual” (GALVÃO, 2008 p. 114). Nessa mesma carta, Rosa se livra da grave acusação de que a sua literatura empobrecia a língua literária brasileira.

O argumento de Rosa que enfim sustenta a sua posição contra o regionalismo é o de que ele seja hegemônico, sobretudo em relação às manifestações literárias espiritualistas. Todavia, Rosa também ataca o transcendentalismo e o psicologismo exacerbado por esses desprezarem a vida cotidiana como uma valorização descomunal do mistério e do esoterismo. Nesse sentido, para contextualizar as críticas que Guimarães Rosa faz aos regionalistas e aos transcendentais de sua época, seu tio, Vicente Guimarães, prepara um dossiê contendo, além das cartas trocadas sobre o assunto, uma crônica de Paulo Mendes Campos. O texto intitulado *O cafajeste e o transcendente*, publicado em 1947, no *Diário Carioca*, traz as alfinetadas do autor aos regionalistas e aos transcendentais, com as quais Guimarães Rosa demonstra relativa afinidade. Os regionalistas, nesse sentido, sobretudo os da segunda e terceira fases, são os chamados cafajestes:

Incapazes de síntese, postulam uma tese cuja antítese acusam de estupidez. Como são ateus, acham que qualquer crente é um idiota. Como gostam de música popular, quem aprecia Beethoven é pedante. Além disso, são contra a cultura, contra tudo que implique erudição e sutileza [...] (GALVÃO, ANO, p. 116)

Na crônica de Paulo Mendes Campos, nenhum autor a que ele se refere como caçafeste é citado. Contudo, esse é um recurso retórico, os conceituados subentendidos, típicos de textos com afiada crítica literária, em que fica a cargo do leitor a tarefa de interpretar mais precisamente o que autor está querendo dizer. É importante ressaltar, porém, que esse sentimento de repulsa comum entre Paulo Mendes Campos e Guimarães Rosa é atenuado, de modo que ao protagonizar os machões de boca suja, muito bem localizados geograficamente, lança-se luz sobre algo relevante. Eles acertam ao demonstrar “a preocupação por nossa terra e por nossa linguagem” (GALVÃO, 2008, p. 116-117). Assim, Walnice Galvão encerra seu capítulo dedicado à crítica ao Regionalismo afirmando que Rosa, apesar de sua repulsa ao regionalismo, avalizou dois temas comuns aos regionalistas: o espiritualismo, a questão da terra. Contudo, a transformação mais bem-sucedida desses temas em arte e em técnica se deu, conforme afirmado pelo próprio Rosa, em *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, conto de *Sagarana*.

Nem regionalista convicto, nem espiritualista desengajado, Rosa permanece no entre-lugar de duas escolas literárias. Ao resultado que se produz de seu processo estético chamamos de deseograficação, corroborando, assim, o viés universal que a literatura cosmopolita de Rosa deflagrava.

Se o viés espiritualista de Rosa nos parece muito bem esclarecido, dadas as pesquisas desenvolvidas por Suzi Sperber, é preciso percorrer, ainda que em saltos, a tradição crítica que trouxe a primeira obra de Rosa, *Sagarana*, às pautas. A crítica à *Sagarana* não começa com a sua publicação pela editora Universal, em 1946. Sua crítica começa cerca dez anos antes, quando a obra perdeu o concurso literário Humberto de Campos. A obra que recebeu muitas críticas, sobretudo por sua leitura quase impossível de tão difícil, sofreu uma severa revisão. Entre as alterações feitas por Rosa, incluem-se a retirada dos contos *Questões de família*, *Uma história de amor* e *Bicho Mau*. Esse último conto, aliás, foi usado para motivar a crítica marxista que Graciliano Ramos fez ao livro, na tentativa de desmerecer a obra de Rosa –projeto que fora frustrado posteriormente, quando a obra passou a receber um novo olhar da crítica. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *A travessia crítica de Sagarana* (2001), André Luís de Campos faz uma busca da tradição crítica que circunda a recepção especializada de *Sagarana*, a fim de estabelecer justificativas prováveis para o que agora se chama, muito naturalmente, de literatura regionalista-universalista. Com esse estudo, vimos que esse processo não foi tão simples assim,

e continua não sendo. Ademais, é preciso levar em consideração que o universalismo de *Sagarana* possui uma motivação muito mais técnica, e, portanto, estética, do que ideológica.

Eduardo Coutinho, em seu famoso artigo que prefacia a versão completa da obra de Guimarães Rosa, publicada pela editora Nova Fronteira, admite o caráter instrumentalista e, acrescentamos, experimentalista, da literatura de Rosa. Tal característica era comum entre os escritores da terceira fase regionalista, os quais demonstravam “acentuada preocupação com a exploração das potencialidades do discurso, com o sentido ‘estético’ do texto, e com expressar, na maioria dos casos, profunda consciência do caráter de ficcionalidade da obra, de sua própria literalidade” (ROSA, 2017, p. 12). Contudo, *Sagarana* ainda não pode ser definida. Com todas as pesquisas que se têm em conta acerca do projeto estético-literário de Rosa, bem como das leituras que as consideram como literatura espiritualista, não se trata de uma literatura que seja apenas instrumentalista. Ademais, é preciso trazer à tona aquilo que crítico nenhum entendeu, sobretudo quando *Sagarana* foi rechaçada em seu primeiro concurso literário: um possível alinhamento da produção intelectual de Rosa ao contexto sócio-histórico da Era Vargas. Em linhas gerais, a literatura de Rosa desvela o olhar aristocrático sobre o homem do campo. Mas essa contextualização se deu de forma tão sutil, que somente um olhar apurado, como o de André Luís de Campos (2001), com sua profunda análise histórica, foi capaz de perceber criticamente.

Quando Rosa, em sua tão famosa entrevista a Lorenz, é chamado de regionalista, ele concorda parcialmente. Rosa confirma a seu entrevistador em Gênova que o sentido da tradição regionalista alemã (*heimatschriftsteller*)² não poderia ser usado como referência para representar o seu regionalismo que, segundo o próprio Rosa, era muito pessoal: “Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista; e aqui começa o que eu já havia dito antes: é impossível separar minha biografia de minha obra.” (LORENZ, 1983). É com essa passagem que Rosa começa a bater em uma só tecla, a fim de que enfim se compreenda a sua literatura enquanto projeto estético:a

² No sentido Alemão a palavra se dá da seguinte forma: heimat como radical que significa lugar de origem, e schriftsteller significando escritor. Sendo assim esse tipo de literatura alemã e europeia, dada em outros termos linguísticos, servia para caracterizar uma literatura de projeto nacionalista no século XIX, com o qual Rosa não compactuava.

inseparabilidade entre obra e autor, ou melhor, entre o homem e a sua biografia. A partir dessa afirmação, tanto o entrevistador quanto Rosa deixam de lado a preocupação com uma possível tradição crítica que acomodasse a obra de Rosa. Eles passam, então, a falar sobre metafísica da linguagem roseana. A metafísica, enfim, explicaria melhor esse tipo de literatura regionalista muito peculiar a Rosa, a qual também abrangeria o viés espiritualista dessa literatura. Enquanto um atributo da linguagem, a metafísica seria a técnica responsável por fazer da linguagem roseana uma escritura única, que fosse, ao mesmo tempo, estética e mística.

Isso provém do que eu denomino de metafísica de minha linguagem, pois essa deve a ser a língua da metafísica. No fundo, é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente não avança com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. [...] O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobra, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, se descobre a si mesmo. Com isto, repete o processo da criação. (LORENZ, 1983)

Em sua dissertação de mestrado, intitulada *A travessia crítica de Sagarana*, publicada em 2001, André Luís de Campos descreve, sob o seu olhar historiográfico, as duas tradições críticas que se dedicaram a *Sagarana*, em sua recepção nos anos 30 e a nos anos 40. Como o próprio pesquisador afirmou, o seu objetivo, era, na verdade “promover a emancipação dessa obra dos códigos cristalizadores da tradição” (CAMPOS, 2001, p. 9). Ocorre que, inevitavelmente, ao deslocar a obra de suas tradições críticas, Campos (2001) acaba trazendo à tona uma discussão de suma importância e pouco comentada, a saber: o papel de *Sagarana* diante do inegável contexto industrial da Segunda República Brasileira. Assim, a leitura de Campos corrobora a recepção de *Sagarana* enquanto projeto técnico voltado às ambições daquele período.

Campos (2001), estabelece contrapontos entre as recepções críticas de *Sagarana* dos anos 30 e dos anos 40, a fim de extrair dessa última características que mais aproovessem ao contexto pós-guerra do qual o governo de Vargas participava ativamente. Assim, a crítica de 40 encontra em *Sagarana* uma correspondência com o que se passava em matéria universal, aquilo que colocava o Brasil como uma região no mundo. No contexto industrialista dessa era, o homem do campo deixa de ser representado em uma perspectiva marxista, tal qual fez Graciliano Ramos, para ganhar uma representatividade aristocrática na literatura. Esse tipo de representação

se fez bastante técnica e vinha ao encontro do olhar universal com que o camponês fora percebido universalmente –o mesmo olhar que o fez migrar do campo para as cidades, quando a agronomia se tornou inviável para ele. A respeito de *Sagarana*, para estabelecer sua sensata predileção pela crítica de 40, Campos (2001) cita Álvaro Lins, crítico pernambucano:

Apresenta o mundo regional com espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas de imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo (...) Em *Sagarana*, temos assim um regionalismo com o processo da estilização, e que se coloca portanto na linha do que, a meu ver, deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, 'o mundo ainda bárbaro e informe do interior' valorizado por uma arte civilizada e por uma técnica aristocrática de representação estética. (LINS, 1946, *apud* CAMPOS, 2001, p. 51)

Antônio Candido não poderia deixar de ser mencionado nesta tese, também em relação ao que pensou sobre *Sagarana*. Sua sóbria crítica não destoa muito das reflexões de Lins (1946), de Galvão (2008), Sperber (1976) e de Campos (2001). A novidade do texto de Candido, que compõe uma das edições da fortuna crítica da obra de Rosa, é tão somente a questão da terra- tema tão relevante, sempre que se trata de homem do campo, ainda que em meio à ficção e à fabulação. Em um ensaio de apenas cinco páginas, publicado n'O *Jornal* em 1946, Antônio Candido se refere à *Sagarana* como a "literatura da terra".

Natural, em meio semelhante, o alvoroço causado pelo Sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de 'terra', fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam a árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. [...]

Até aqui, temos então ao menos sete definições da tradição crítica para *Sagarana*. Mística, cristã, regionalista-universal, instrumentalista, técnico-aristocrática, literatura da terra e metafísico-platônica. Ainda assim, é insuficiente. É insuficiente porque, a cada ano que passa, a cada ano que *Sagarana* é lido, as temáticas tendem sempre a se atualizar e a dialogar com contextos mais atuais, ou ainda, com os mesmos –quando esses se mantêm latentes até os dias atuais. Se deixamos para abordar a questão da terra em *Sagarana*, é porque Candido não tocou mais no assunto, e gostaríamos agora de retomar o fio da meada.

Ademais, tudo que se possa dizer a respeito de *Sagarana* parece desembocar em um denominador comum: o seu regionalismo/universalismo. Como pode haver um projeto literário que seja ao mesmo tempo regional e universal? Em que consistiria um regionalismo universalizante? Buscamos agora responder a essa pergunta munidos dos conceitos de territorialização, reterritorialização e desterritorialização. E é com Deleuze e Guattari que tais conceitos vêm à tona para ajudar a compreender o que se passaria com os territórios humanos na modernidade e na pós-modernidade.

O governo da Era Vargas, de 1930 a 1945, manteve fortes relações político-econômicas com os Estados Unidos da América, na ambição de modernizar e industrializar o país. O apoio total de Vargas aos Estados Unidos, que detinha uma avançada tecnologia industrial disponível, consistiu em uma forma de abrir o território brasileiro ao novo. É nesse processo que o homem do campo é hostilizado por não deter o domínio das tecnologias agrícolas, como maquinário e fertilizantes. E o sertanejo, o jagunço e tantos outros habitantes do campo tiveram de deixar suas posses e ir em busca de trabalho que lhes garantissem a sobrevivência. Na literatura regionalista de 30 e no projeto estético universal-regionalista de 40, isso se refletiu da seguinte forma: a necessidade de se abdicar de suas posses para conseguir um posto na produção industrial urbana despertou as saudades da terra. Os produtores de cultura, incluindo nesse pacote escritores e críticos literários, fizeram dessa nostalgia a matéria-prima para suas composições e crítica, trazendo o apego ao cheiro da terra para as entrelinhas de contos e romances –desde o despontamento do regionalismo. Nesse sentido, Guimarães Rosa, além de revelar esse apego à terra (o que talvez tenha se dado como mera consequência), centra-se mais em corroborar o modernismo literário com a sua técnica. Todavia, como afirma Antônio Candido:

Sagarana não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província de Sr. Guimarães Rosa, no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. ” (CANDIDO, 1991, p. 244)

Com essa citação de Antônio Candido, chegamos ao ponto alto de nossas elucubrações, que dizem respeito a essa transcendência regional na obra de Rosa. Pois bem, esse regionalismo transcendental nos parece muito mais fluido, impossível de receber uma localização geográfica precisa. Trata-se, entretanto, de um território

(o regional) que sempre se define em relação ao nacional, e esse, por sua vez, passa a se definir em suas relações exteriores e diplomáticas com outros países. Mas essa relação não ocorre de maneira objetiva. O processo de empregar a técnica linguística a serviço da literatura substitui as ideologias e os engajamentos. Paralelamente a Rosa, então, tem-se, por exemplo, o experimentalismo linguístico de James Joyce, já comentado pelo comparatismo de Augusto de Campos em 1991, publicado no ensaio *Um lance de dês do Grande Sertão*.

Portanto, a transcendência ao regional não se dá apenas na impossibilidade de encontrar aí um viés nacional (o que muitas vezes é forçado quando se encontra), mas, sobretudo, ao notar que a experiência com a linguagem é o fator responsável por transcender esse regional.

A questão da terra, crucial em *Sagarana*, pode e deve ser pensada em termos geográficos, afinal de contas, há todo um trabalho descritivo com qual Rosa reconstrói as passagens de lugares reais (as regiões fluviais São Francisco e Rio das Velhas). Todavia, é importante constatar que tudo não passa de fabulação e, por isso mesmo, deve ser pensado sempre como *reterritórios* e *desterritórios*, à medida que se tratam de lugares construídos a partir da linguagem literária de Guimarães Rosa.

Os conceitos de terra, território, desterritorialização e reterritorialização são extraídos da filosofia contemporânea de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O conceito de território emanou da crítica de Deleuze e Guattari às sociedades tribais que, ao promoverem o casamento entre membros da mesma linhagem, promoviam o incesto a fim de manter o domínio sobre seus territórios. Nesse sentido, a noção de território sempre esteve, como se vê, ligada a poder e domínio. O conceito de desterritorialização, por sua vez, surge a partir do desmontamento do capitalismo industrial no século XVIII, economicamente consolidado no XIX. Deleuze e Guattari veem no conceito a possibilidade de promover uma história universal (e por que não cultura e literatura universais?). Isso se deu à medida que o capitalismo retirava as pessoas de suas origens, sobretudo rurais, para incorporá-las às sociedades de produção que emergiam na época.

Nesse sentido, a *desterritorialização* é uma condição promovida pelo capitalismo. É importante destacar, ainda, que a vitória das Forças aliadas sobre as Forças do Eixo, e a consequente vitória dos Estados Unidos depois da Guerra Fria, fez com que o capitalismo ganhasse uma força descomunal. Nesse período, os temas universais ganharam relevância sobre os temas nacionalistas e regionalistas. Sendo

assim, é possível dizer que os romances de 30, e as produções culturais de Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz foram manifestações de resistência ao universalismo industrial que faria desmanchar na poeira as figuras como Fabiano, Chico Bento e outros...

O Capitalismo abalou o mundo, as sociedades e as culturas. Tudo foi transformado de uma forma ou de outra, a fim de atender as demandas da produção industrial, a priori, e, mais tarde, a fim de acomodar os moldes socioeconômicos. No âmbito geográfico, tal transformação promoveu fenômenos bastante significativos: o deslocamento do homem do campo para os centros urbanos, processos de migração e emigração e deserção. Desde então, com essa chamada *evolução universal*, um extenso período de Guerras Mundiais e *entre-guerras* modificou a relação do homem com a terra.

O capitalismo também modificou a relação do homem com o meio ambiente. Paradoxalmente, o mesmo capitalismo que criou a revolução das máquinas, a exploração dos recursos naturais criou também uma necessidade de se preservar esse ambiente. Daí, surgiram as agendas de sustentabilidade e ecologia.

A vida na terra se apresenta como uma soma de fauna e de floras relativamente independentes, com fronteiras por vezes movediças ou permeáveis, As áreas geográficas só podem abrigar aí uma espécie de caos ou quando muito, harmonias extrínsecas de ordem ecológica, equilíbrios provisórios entre populações. (DELEUZE&GUATTARI, 2000, p. 61)

Rosa, um *desterritorializado* quase assumido, ao revelar a supremacia da sua técnica de escritura em detrimento dos temas regionalistas, só poderia ser partidário de um movimento liberal, em que ele pudesse fazer de sua literatura uma arte-pela-arte. As descrições fisiológicas das paisagens não foram fruto do recurso de *mimesis*, nem de um engajamento político, mas uma técnica fabulista, já que:

Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata: 'Primeiro, caminhe até tua primeira planta, e lá observe atentamente como escoar a água de torrente a partir deste ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento. Busque então a planta, que, nesta direção, encontra-se o mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre estas duas são para ti. Mais tarde, quando estas últimas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de cada uma destas plantas, aumentar teu território.'" (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 19-20)

Com essa longa citação, um tanto sarcástica, Deleuze e Guattari explicitam o

processo de escritura enquanto técnica. Eles consideram a escrita como um processo de *territorialização/desterritorialização*, no qual o escritor não apenas imita a realidade, mas cria, a partir de sua subjetividade, uma relação com o seu território. Na perspectiva deleuzeguatariana, o sujeito e sua relação com o ambiente, bem como o escritor em relação a sua escrita, funcionam como um único organismo –um organismo universal. No caso de um escritor, ele absorve as suas experiências com o ambiente em que vive e a transforma em literatura. Todavia esse tipo de manifestação linguística não é psicologizante, como em Clarice Lispector. Rosa trabalha com as potências da linguagem e não com as potências do subconsciente. Como ainda não existe, nem em teoria, nem em crítica literária, um conceito que seja capaz de compreender como a literatura de Rosa se comporta em relação ao regional e ao universal, é preciso, ao menos, nessa tese, tentar resolver a questão. Já sabemos que a filosofia de Deleuze e Guatarri, embora possua bases estruturalistas e, apesar de se inscrever em um contexto histórico-social, se destaca por ser uma filosofia da imanência.

No seu próprio estrato, um organismo é ainda mais desterritorializado por comportar meios interiores que asseguram sua autonomia e o colocam em um conjunto de relações aleatórias com o exterior [...] Temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares (epistratos) e que é sempre relativa, tendo um reverso, uma complementaridade na reterritorialização. (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 42-43)

O livro composto por nove contos, *Sagarana* (antes intitulado *Sezão*) publicado em 1946, estreia a rubrica de João Guimarães Rosa como escritor e artista. Com a publicação dessa obra, o autor recebeu o prêmio Filipe D'Oliveira. Os contos foram dados pelo autor como pertencentes ao gênero literário das novelas ou noveletas. Mas chamaremos de contos, uma vez que os textos de *Sagarana* não são tão extensos como as novelas –as quais temos como parâmetro do gênero discursivo contos. Embora seja possível encontrar ao longo dos textos referências regionalistas, as quais podem muito bem ser relacionadas à terceira fase do romantismo brasileiro, a obra não possui um eminente regionalismo, sendo mais seguro e mais aceito tratá-la sua temática de forma alternativa, sobretudo em *Sagarana*. Tratamo-la como literatura espiritualista, ou universal.

Nesse sentido, os contos de *Sagarana* revelam dicotomias entre o homem e o mundo, entre o homem e a sua metafísica; homem e universo –muitas vezes mágico e fantástico. A relação entre o homem e natureza não é, portanto, necessariamente regionalista, mas cósmica e técnica. Essa relação que também poderia ser fantástica³ perpassa os rumos que toma a linguagem literária –a qual deixa de ser referencial para tornar-se inteiramente poética. Trata-se ainda de uma linguagem capaz de recriar o mito, de abordar a dimensão lendária e feiticeira, indígena e de origem africana.

Exemplos de processos de revitalização da linguagem podem ser extraídos de cada linha das narrativas de Guimarães Rosa e já foram exaustivamente listados e examinados [...] O escritor é um infrator da norma, do uso cristalizado da língua, e o que faz é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema de sua língua, conferindo existência concreta a algo que existia até então em estado potencial. (COUTINHO, p. 15-26, 2017, v. 1).

Por quaisquer caminhos que porventura venham a se enveredar as discussões dessa tese, há sempre que se mencionar a grande empreitada técnica de Guimarães Rosa, a partir da qual sua matéria-prima ergue monumentais planos de composição. E “é um traço característico da literatura moderna, quando as palavras e a sintaxe sobem no plano de composição, e o cavam, em lugar de colocá-lo em perspectiva” (DELEUZE & GUATTARI, p.251, 2010). Nesse plano, além da linguagem, destaca-se ainda a polifonia de cantos de animais e bichos a se interceptarem de forma polifônica no texto literário. Há também as canções populares que epigrafam as noveletas, trazendo a arte popular, como as cantigas de roda e as modas de viola, para o mesmo plano. E é justamente nesse compêndio musical que se deflagra a eminência da arte, como ressaltou Bakhtin ao compor a sua teoria do romance, inspirando-se na teoria musical.

O plano de composição da literatura é composto por afectos e perceptos. Esses dois conceitos originam-se da análise que Deleuze e Guattari (2010) fazem acerca da obra de arte-seja literatura, pintura ou música. Para os autores, a literatura não desperta sensações carnis, como preconiza a teoria fenomenológica. A literatura, assim como a filosofia, cria perceptos e afectos, que são ideias dessas sensações, totalmente desvinculadas da carnalidade. O que o escritor faz não é despertar as experiências com cores, aromas e sabores a partir da sua composição, pois toda arte tende ao abstrato ou ao conceitual. Ao abolir a ideia fenomenológica para a compreensão da fruição estética da literatura, Deleuze e Guattari também desconstroem a literatura enquanto imitação da vida, pondo em xeque a questão da

mímesis. No lugar da imitação, eles sugerem uma espécie de contiguidade entre o que a literatura supostamente imitaria. Com isso, surge o conceito de devir, em que as personagens, por exemplo, não imitam, ao modo clássico, as mazelas, as alegrias e a violência humana, mas simplesmente devem tais características. Na verdade, a proposta de Deleuze e Guattari é mais simples do que qualquer outra que já se encarregaram da literatura, justamente porque os filósofos liberam a literatura de qualquer obrigação teórica, fazendo da criação de afectos e perceptos a sua única incumbência. A literatura não imita a vida, mas cria zonas de indeterminação e cria blocos de sensações. Isso é o que ela pode fazer, despertando, sempre, o sentimento de humanidade e civilidade no leitor/educador. Os perceptos não mais são percepções, são independentes dos estados daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 213) Desse modo, quando se analisa o texto literário à luz da filosofia deleuzeguattariana, fica muito mais evidente a relação entre homem-natureza, a qual, nesse plano de imanência, torna-se mais relevante. Deleuze e Guattari fazem ver uma natureza “melódica, polifônica, contrapontual”. Como na teoria musical, que consiste em uma técnica usada na composição de duas ou mais vozes, levando-se em conta o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade gerada pela sobreposição de duas ou mais melodias. Assim, em Sagarana, cantos de pássaros, coaxar de sapos, mugidos de vacas e canções de viola correspondem a contrapontos de um mesmo plano de composição sinfônico. [...] Se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de toda maneira esses dois elementos vivos: a casa e o universo, o Heimlich e o Unheimlich, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 240).

A paisagem deixa de ser um mero plano de fundo narrativo para fundir-se às personagens em uma só coisa. Nesse universo, as leis são ditadas pela natureza selvagem do homem, sem que tenham quaisquer subordinações a um código civil pré-estabelecido; é assim que urgem os temas de vingança, violência contra a mulher e jagunçagem –constituindo o “fora” das instituições e do direito. Da mesma forma, as

catarses que sefa destilam nos enredos são motivadas por um comportamento selvagem, em que apenas o árido do solo e a vegetação de caatinga são testemunhas.

A perspectiva determinista, responsável pelo cunho de unilateralidade com que se constituíram protagonistas de romances naturalistas e que ainda encontrou terreno fértil em obras da geração de 1930, não têm mais lugar na narrativa roseana. “Aqui, homem e natureza, longe de constituírem duas realidades distintas, frequentemente postas em conflito, são antes os dois lados de um todo integral que se complementam um ao outro.” (COUTINHO, p. 19, 2017, v. 1)

É da crítica à racionalidade cartesiana que surgem as personagens violentas e selvagens, as quais fazem emergir na obra uma constante crítica à lógica racionalista, bem como a desconstrução do discurso hegemônico da lógica ocidental. Nas novelas de Sagarana, é rompido o dualismo entre *logos/mythos* –postos em constante tensão na linearidade dos enredos.

O questionamento da lógica racionalista é sem dúvida um dos traços mais significativos da obra rosiana e se expressa, além dos aspectos citados, pela simpatia que o autor devota a todos aqueles seres que, não encarando a vida por uma óptica predominantemente racionalista, inscrevem-se como marginalizados na esfera do ‘senso comum’. É o caso de loucos, cegos doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares, e sobretudo crianças e velhos, que, por não compartilharem a visão imediatista do adulto comum, impregnam a ficção do autor com sua sensibilidade e percepção aguçadas. (COUTINHO, p. 23, 2017, v. 1)

Torna-se mister entender a relação peculiar entre homem e natureza no livro *Sagarana*, já que esse projeto literário se distancia da proposta regionalista de 30, a qual via a natureza como um plano de fundo narrativo, separado da configuração das personagens. Todavia, em se tratando de personagens intuitivas como são as de *Sagarana*, essa relação está envolvida em um processo complexo, em que a natureza assume um papel fundamental para o equilíbrio material e psíquico dos indivíduos. Mônica Meyer (2008), em sua pesquisa, propôs-se a estudar a natureza em

Gumarães Rosa, partindo de análises sobre as notas de campo do autor, textos autobiográficos. Nesse estudo, a concepção de natureza em Rosa fica bastante evidente, e o modo como tal concepção se dissolve na construção dos seus personagens intuitivos é evidenciada. Logo na introdução a seu estudo, Meyer (2008) traz o exemplo do conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, texto literário que serviu como peça etnográfica usada para entender a literatura como forma de expressão:

um meio privilegiado pelo qual a sociedade pode se manifestar[...]No que diz respeito à produção literária de Guimarães Rosa, pode-se dizer que a natureza não se apresenta como um palco, cenário ou moldura onde se desenrola a ação, mas está dentro de cada personagem e cada um faz sua natureza. (MEYER, 2008, p. 24-25)

Meyer (2008) identifica a presença de elementos naturais exteriores constantes conjugados à transformação interior da personagem Nhô Augusto de modo que o desenvolvimento espacial seja paralelo ao desenvolvimento psicológico-religioso (SPERBER, 1976, p. 43 *apud* MEYER, 2008, p. 26).

É preciso mencionar, ainda que brevemente, as possíveis influências filosóficas e cristãs que permeiam o texto de *Sagarana* como um todo. Nesse sentido, a obra de Suzi Frankl Sperber *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* é um texto esclarecedor. A autora percorre as principais obras da biblioteca de Rosa, apontando possíveis relações intertextuais entre os contos de *Sagarana* e as leituras roseanas. Não se trata, porém, de um estudo muito aprofundado dessas relações, de modo que talvez seja necessário investigar com mais afinco as relações intertextuais brevemente mencionadas. O legado da autora em questão é inquestionável, pois as relações intertextuais que abordam o tema da religiosidade são explícitas. A primeira relação que Sperber (1976) comenta em sua pesquisa diz respeito a afinidade de Rosa com o esoterismo paulista, mais precisamente com o Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento. Assim, a função do esoterismo em *Sagarana* seria a de converter os temas espirituais em temas literários e em núcleos organizadores das narrativas. Um dos lemas mais relevantes da doutrina esotérica, sublinhadas por Rosa ou por sua mulher, que fora agraciada com seus livros é: “Hei de vencer”. Tal é o lema do indivíduo que pensa positivamente. Esse lema é característico das personagens que encontram a força interior para vencer em meio a tantas adversidades. O lema de uma vida autoimposta que determina o destino das personagens, ainda que de modo fabular, não é irracional ou ilógico. Eles respondem à lógica esotérica e à lógica da filosofia cristã dos evangelhos. Os sentimentos positivos e negativos são tratados de

forma evidente, considerando-se os princípios de atração e de transcendência. Assim, “os temas da reflexão espiritual converteram-se em temas literários, em núcleos organizadores da estória, a partir dos quais está estruturada a narrativa” (SPERBER, 1976, p. 30).

Nessa lógica de transcendência, o sentimento de culpa não é reconhecido, ainda que fosse apropriado mencioná-lo na narrativa de Lalino Salathiel para os fins morais que a literatura sempre almeja. Lalino Salathiel sofre as consequências de suas ações ruins, mas em nenhum momento é retratado o seu sentimento de culpa. “A culpa é, para o esoterismo paulista, um sentimento negativo, limitador das forças, como os outros sentimentos negativos: portanto, deve ser banida”. (SPERBER, 1976, p. 34). O mesmo ocorre com as demais personagens de *Sagarana* que possuem uma personalidade perversa, com exceção de Augusto Matraga, já que o processo narrativo que envolve a sua transformação não é motivado pelo esoterismo, mas pelos evangelhos.

O esoterismo também teria seu quinhão de responsabilidade no processo de transformação da linguagem denotativa em linguagem poética, já que era preciso, segundo o boi Rodapião, “pensar só nas coisas bonitas” como lemos no conto *Conversa de Bois*. Sperber (1976) considera que o esoterismo teria influenciado a linguagem literária de Rosa e a sua contemplação do Belo já que, antes da publicação de *Sagarana*, parece não haver textos de Rosa com a “tão sua” linguagem mágico-poética.

Assim como o esoterismo, Sperber (1976) busca explicar as influências da leitura do Novo Testamento nos contos de *Sagarana*. A autora parte do pressuposto de que as aquisições das edições do Novo Testamento se deram em data anterior à redação de *Corpo de Baile* e de *Sagarana*. Tais influências são tratadas ao longo da análise dos contos no decorrer desse primeiro capítulo.

Mencionar esses dois tipos de influência na obra de Guimarães Rosa se faz importante para compreender melhor a relação do homem com a natureza, à medida que tanto o esoterismo paulista como o cristianismo consistem em modos práticos de ajudar o homem a lidar com a sua própria natureza, muitas vezes caótica e necessitada de orientação.

Três movimentos desse conto são necessários para a compreensão da relação em uníssono entre homem e natureza. O primeiro deles é que a linearidade narrativa acompanha o ciclo da vida do animal, como um movimento da correnteza do Rio da

Fome, a determinar um possível recomeço da vida ou imortalidade do animal. O caráter linear da narrativa responde a um processo bíblico da passagem do tempo que visa dar conta da exemplaridade –função das parábolas bíblicas e dos evangelhos em geral.

A revelação da personagem, condição da exemplaridade da estória, é possível somente dentro de um universo estável, portanto de espaço unívoco, -e de forma que tende à linearidade. [...] A duração implica o instante apreendido: o universo é o campo que permite a ação. [...] A criatura modelar, no caso, é um burro. (Não nos esqueçamos que a figura do burro pertence à mitologia cristã), O burrinho Sete- de-Ouros representa a criatura dignificada proposta pelos evangelhos. (SPERBER, 1976, p. 84)

É importante ressaltar que o trecho acima não trata da relação direta entre as leituras do Novo testamento e a obra Rosa, mas entre a leitura dos escritos do Padre Antonin-Gilbert Sertillanges, sobretudo do livro *Devoirs* (edição datada de 1936). Nesses escritos, encontra-se a descrição dos valores da vida prática como a integridade, o tempo na eternidade (o tempo no céu) e demais valores particularmente cristãos. A integridade é definida pelo Padre Sertillanges como uma economia do pensamento, do falar e dos sentimentos em função da diligência. Sperber (1976) encontra na figura do Burrinho Pedrês o exemplo dessa economia, e é por isso que ele se salva, porque se mantém íntegro ao economizar seus gestos durante toda a sua travessia. A integridade teria, nesse sentido cristão, a função de levar a personagem ao seu destino; “o destino é a natureza” (SPERBER, 1976, p. 83). A integridade seria um valor inestimável ao cumprimento do destino natural do homem na visão cristã, tão bem acomodada na figura do burrinho Pedrês por Guimarães Rosa. Ademais, a integridade constitui-se parte da relação do homem consigo mesmo, com seus semelhantes e com a terra.

A sua história, na narrativa, começa e termina na velhice, rompendo com a racionalidade, fazendo do animalzinho um eterno burro encantado. Em nenhum momento deflagramos um burrinho novo, a não ser nas interpolações muito breves que se fazem acerca do passado do burro. É a passagem mítico-sacral que deflagra um golpe na racionalidade, quando o animal é salvo de uma picada de jararacuçu que, depois, ele levou sobre o focinho. Os elementos místicos de sua redenção são dois: a lua ser boa e um benzedor ter lhe acudido e lhe sarado. Há, ainda, nessa narrativa um movimento que tem a ver com a lenda brasileira, assim explicada por Luís Câmara

Cascudo, do pássaro curiango-comum, um pássaro que povoa o céu das matas brasileiras durante à noite.

O conto do Burrinho Pedrês se constrói a partir de uma leva de bois a um arraial situado há cerca de quatro léguas da fazenda de Major Saulo. Seguem viagem uma comitiva do Major mais nove vaqueiros levando uma boiada para ser deixada numa estação de trem. A boiada segue seu destino, e os vaqueiros, com a exceção de Badu –jurado de morte, e do Major, não retornam para a fazenda, sendo vítimas de uma terrível enchente no Rio da Fome. O burro passa por diversas rejeições ao longo da jornada, de modo que nenhum dos vaqueiros queriam nele montar. A ida do burro se dá por causa de um forte cumprimento do destino, e não por uma lógica racional, afinal o que faria um burro em uma comitiva repleta de bois bravos e terríveis, qual a sua serventia? Mas a ida do burro é motivada por um certo encantamento que permeia toda a narrativa, que só se dá a descobrir do meio para o final, onde se instalam os elementos da complicação do enredo. O burro, que fora se instalar às vistas do Major, na varanda, acabou sendo ajuntado aos demais animais para tocar a boiada, e sobre ele estaria montado o vaqueiro João Manico. Torna-se então misteriosa a presença do burro em meio a comitiva, quando sua serventia é comparada com a dos demais cavalos de raça (pampas, alazões, ladinos) que transportam os vaqueiros. A velhice do burrinho, sempre retomada no conto, é atrelada à sabedoria, e sua importância é assim comentada pelo narrador:

[...] a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas –seis da manhã à meia-noite –nos meados do mês de janeiro em um ano de grandes chuvas, no Vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais. (ROSA, 2017, p. 38)

Sete-de Ouros é considerado pelo narrador como um burro sábio, e, durante a sua saga somos levados como leitores a responder à pergunta feita pelo Major Saulo a seu compadre João Manico: “Todo burro é burro? ” A resposta é, obviamente, não. Durante a narrativa, encontram-se várias pistas da inteligência do animal, a qual finda-se com ele safo da terrível enchente da Fome. Sua sabedoria, portanto, é correlata de uma constante afinidade com a natureza.

O caráter lendário da narrativa também se sustenta a partir da presença do canto de um bacurau, chamado na narrativa de João-corta-pau. Luís Câmara Cascudo em seu livro “Lendas brasileiras” retrata a ave como um amuleto da sorte. Suas penas provocada pelo recurso coesivo, pois não sabemos ao certo a quem o pronome “ela”

se refere, se à mulher ou se à sezão.

A malária, ou sezão, era uma doença parasitária e devastadora, que durante muito tempo acometeu habitantes das zonas rurais, sobretudo os locais situados à beira-rio. É interessante observar que, nesse texto, especialmente, fundem-se duas formas de interpretação ou do pensamento, a ciência e a arte, ou, mais especificamente, a medicina e a literatura. A relação entre os dois campos do conhecimento, aparentemente incompatíveis, dá origem ao estudo intitulado *As representações da malária na obra de João Guimarães Rosa*, de autoria de Lacerda-Queiroz, Queiroz-Sobrinho e Teixeira. Os autores articulam a descrição sintomática da doença às passagens de *Sarapalha*, lançando um olhar fisiológico sobre o texto literário. Ainda que o artigo deixe entrever um posicionamento racional sobre a representação ficcional da malária, ele também cede espaço ao irracional, ao considerar as possíveis credices populares que gravitam em torno da doença. Esse fator dá a entender que Guimarães Rosa não descreveu a doença com um olhar clínico, mas com uma perspectiva de mediador cultural.

Assim, nesse texto, especialmente, somos levados a constatar perceptos e afectos muito particulares de uma intuição clínica, a qual muito possivelmente se deve à experiência do autor como médico. Trata-se, assim, de uma intersecção de discursos, o científico e o ficcional que se constroem em blocos de sensações, evidenciando uma linguagem que faz gaguejar o discurso científico: “A arte desfaz a tríplice organização das percepções, das afecções e opiniões, que substitui por um momento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes da linguagem” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 228). Todavia, um olhar científico direcionado ao texto ficcional não se escapa. E é justamente esse tipo de leitura que tenta procurar nas entrelinhas do texto uma correspondência na linguagem poética para a referenciação de termos médicos. Para fazer esse tipo de leitura, os pesquisadores Lacerda-Queiroz *et al* (2012) valem-se ainda do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, elaborado por Câmara Cascudo, a fim de encontrar possíveis variações para o termo baço –órgão que se permanece inchado como sintoma da doença. No conto, o órgão é chamado de passarinha, e vários outros sintomas da doença também sofrem as variações, provocadas pelo discurso popular, o qual Rosa soube tão bem orquestrar em suas composições, mesmo sendo médico.

Vem soturno e sombrio. Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam a guarda, psalmodiando tranquilo, numa nota única, em tom de dó. E, uma a uma, aquelas já fartas de sangue abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo, em meiga voz de descante, na orgia crepuscular. Mas, se ele vem na hora do silêncio, quando o quinino zumbe na cabeça do frebento, é para consolar. Sopra aqui e acolá, um gemido ondulado e sem pouso.[...] (ROSA, 2017, p. 131, v 1)

No trecho acima, temos o que Lacerda-Queiroz *et al* (2012) chama de senso comum ou popular, como discurso usado para descrever a malária. A descrição corresponde à atuação noturna da espécie fêmea do mosquito *Anopheles darlingi*, durante os crepúsculos noturno e diurno. O zumbido no ouvido seria um sintoma do fármaco utilizado no tratamento da doença.

No campo das ciências da linguagem, esse processo se diz polifônico, na medida em que “acolhe as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha ser enfraquecida e contribuído até mesmo para que ela se torna mais profunda.” (BAKHTIN, 1998, p. 104). Nesse sentido, entende-se o processo polifônico como um tipo de estratificação da linguagem, o que corrobora uma diversidade de vozes e de discursos (o literário e o científico), e uma diversidade de domínios discursivos (a ciência e o senso comum). Nesse sentido, é, como chamaria Deleuze e Guattari, nessa própria zona de indiscernibilidade que se constrói o estilo e a unidade da personalidade do autor, Rosa-escritor e Rosa-médico, em se tratando de um conto cuja temática é a malária.

O conto em questão tem como protagonistas as figuras estéticas do seleiro Turíbio Todo e do reformado Cassiano Gomes. Na novela, Turíbio é traído pela mulher, Dona Silivana – dona de grandes olhos bonitos de cabra tonta. Após a descoberta do infortúnio, dá-se início à complicação da narrativa, e Turíbio Todo emprega todas as suas energias em promover a vingança contra o homem que se encontrava com sua mulher, o Cassiano Gomes. Ocorre que temos na narrativa uma segunda camada de complicação, pois Turíbio Todo mata o irmão de Cassiano por vingança equivocadamente. Após enterrar seu irmão, Cassiano Gomes, montado a cavalo vai atrás de Turíbio, supostamente refugiado em Piedade do Bagre, munido de uma *parabélum* e uma *winchester* para vingar a morte do irmão. Na novela, há um bloco de sensações relativos à violência e à vingança. Ainda que o assassinato de Turíbio não tenha sido motivado por uma causa ruim, pois o matador tivera a vida de seu filho salva pelo mandante (Cassiano Gomes), ele é correlato da prática do banditismo.

Conforme Antônio Candido (1995), a jagunçagem e o banditismo na obra de Guimarães Rosa tem sua origem em áreas da zona rural mineira, desde o século XVII, onde não havia as pressões da lei, e onde a ordem era uma incumbência do poder público. E é justamente nessas áreas de menor urbanização e menor controle do Estado que a literatura regionalista se inscreve. Daí haver tantos jagunços e bandidos na obra de Guimarães Rosa. Todavia, o tema da vingança e da violência funcionam sob o princípio da reversibilidade. Há um princípio sobre o qual se constrói a ambivalência dos jagunços de *Grande Sertão*, não necessariamente maus, mas motivado pelas condições de uma “sociedade sem poder central forte, baseada [...] na competição dos grupos rurais”, “onde a brutalidade impõe técnicas brutais de viver.” (CANDIDO, 2000, p.130-132). O princípio de reversibilidade também acompanha a trama de *Duelo*, quando o narrador dá razão a Turíbio Todo no início da história:

Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau. Mas no começo desta estória ele estava com a razão. (ROSA, 2017, p. 147, v. 1)

Se o princípio de reversibilidade proposto por Antônio Candido dá conta de uma análise sociológica das personagens de Guimarães Rosa, há que se considerar também a influência de Espinosa sobre o pensamento de Gilles Deleuze no que se refere a ética (conhecimento) em substituição à moral. Assim, se se torna descabido falar em moral como princípio norteador das ações das personagens estéticas em *Duelo*, ao menos pode-se propor uma consideração ética, a qual daria conta, do ponto de vista da filosofia e do direito, de explicar a ambivalência da personagem:

A lei é sempre a instância transcendente que determina a oposição bem-mal, mas o conhecimento é sempre a força imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bem mal. (DELEUZE, 2002, p.29)

Assim, do ponto de vista da sociologia da literatura, bem como da ética spinozista, à qual Deleuze é adepto, o que condiciona as atitudes das personagens é na verdade uma rede de composição de corpos sociais, de encontros fortuitos e de infortúnios, “do poder de afetar e de ser afetado” (DELEUZE, 2002, p.97)

A perseguição a Turíbio Todo paralelamente à sua fuga dá origem no conto a uma espécie de mapa hidrográfico, passando por três grandes Rios mineiros: Rio das Velhas, Rio Paraopeba e Rio Pará –ao Oeste de Minas. A esse mapa hidrográfico e

seus vilarejos correspondentes daremos o nome de geofilosofia, ou um plano de composição imanente que recobre uma verdadeira mesopotâmia (terra entre rios). Para além das peripécias que acometem as personagens, há que se observar o tema da vingança com temática preponderante, acarretando a morte dos dois protagonistas, após a saga.

O tema da vingança tem origem na literatura clássica e era recorrente nas tragédias gregas, como *Édipo Rei*, *Antígona* e *Medeia*. A vingança no texto dramático tinha como objetivo final, a purificação. Todavia, na obra de Guimarães Rosa, a vingança parece exercer uma função mais ligada ao pensamento selvagem, sendo uma espécie de justiça. Ocorre que esse processo está envolvido de modo sobrecomum com a terra, o que para Deleuze e Guattari se justifica como uma relação entre o território e a terra (geofilosofia). Assim, o ordenamento lógico das ações dos protagonistas deixa de ser uma questão puramente formal (descrição espacial e situação das personagens no tempo no espaço, complicação, clímax e desfecho), para se desenvolver a partir de um plano geográfico. Esse plano pode ser esboçado da seguinte forma (tendo como linhas de fuga a presença de três rios que compõem o compêndio hidrográfico mineiro):

Borrachudo (p. 175) Rio das Velhas (p. 176) Pesqueiro das Quatorze-Cruzes (p. 177) Dêcãmão (p. 177) Transmantiqueira (p. 178) Arraial (p. 180) Piedade do Bagre (p. 180) Morro do Guará ou Morro da Garça (p. 181) Traíras (p. 182) Vista Alegre (p. 182) Jequitibá (p. 182) Santo Antônio da Canoa (p. 182)
Saco-dos-Cochos (p. 183) Mesopotâmia que vai do vale do Rio das Velhas até ao Paraopeba (p. 183) Serra da Sela do Ginete (p. 183) Cuba (p. 183) São Sebastião (p. 184) Rio das Velhas (p. 184) Marosso (p. 184) Baldim (p. 184) Lajes (p. 185) Tabocas (p. 185) Maquiné (p. 185) Riacho Fundo (p. 185) (Rio) das Velhas (p. 186) Aruá (p. 186) Cedro (p. 186) Oestede Minas (p. 194) Sant'Ana-do-São-João-Acima (p. 194) São Paulo (p. 195) Guaxupé (p. 195) Mosquito – “povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte” (p. 196) Restinga (p. 205) Quilombo (p. 205)

Fonte: PELINSER, A.D.; ARENDT, J.C. 2009, p.2-3

No quadro acima, aparecem descritas as regiões pelas quais se forma a narrativa de *Duelo*, um espaço que tem duas correspondências: uma física denunciada pela toponímia, e uma abstrata, relativa ao plano de composição, o plano de imanência. Todavia, para haver geofilosofia é preciso haver filosofia, obviamente. E quem seriam

então esses filósofos? Ora, os grandes personagens da literatura, ainda que estéticos, são grandes pensadores, e esse trabalho sobre o exercício do pensar e sobre a faculdade de criar conceitos –deflagrando uma nova linguagem dentro da língua nacional é um exercício filosófico em um plano imanente. Quando Deleuze e Guattari cunharam o termo geofilosofia, eles estavam defendendo a ideia de que o “pensar não é um fio estendido entre um sujeito e um objeto [...] pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 113). Nesse plano, os territórios seriam relativos aos estados e às cidades, e a terra esse ambiente comum, sempre sujeito a ser territorializado e desterritorializado. Assim, Deleuze e Guattari formulam sua pergunta-problema: A Grécia seria o território do filósofo ou a terra da filosofia? De modo análogo, o plano de composição da narrativa de Guimarães Rosa parece evocar o uma geoliteratura, que se desenha à medida das paisagens e dos locais.

O que ocorre durante a narrativa é que o espaço só se dá a conhecer por meio de um processo de territorialização/desterritorialização, no qual as personagens cumprem os seus devires. Nesse sentido, o devir é sempre um modo de ocupação da terra, todo processo de composição literária é acompanhado pela ideia de movimento. Mas o processo formal de tempo e espaço narrativos agora é substituído por uma ideia geográfica, em que as personagens precisam necessariamente percorrer o geoespaço em busca de seus devires. Essa ideia de movimento se ergue de galopes, marchas picadas e viagens curtas à balsa, modos pelos quais se dão os percursos dos protagonistas. Uma verdadeira ocupação da terra pressupõe um movimento nômade, justamente o movimento errante de vaqueiros e de comitivas, tal como os movimentos nômades que Turíbio Todo e Cassiano Gomes desempenham para enfim cumprirem seu destino, morrerem –mas não sem antes desempenharem suas desterritorializações. Somente por um processo de nomadismo, a terra pode ser ocupada.

O conto começa no Rio das Velhas e termina no Quilombo, com a morte de Turíbio Todo. Nenhuma das personagens falecem em seus lugares de origem. Assim, cumpre-se o devir trágico de ambos vingadores; o devir está sempre condicionado ao processo de desterritorialização, sem o qual não é possível dar o tom necessário ao tema da vingança no rizoma que é o sertão, uma terra sem lei.

Até aqui, nunca estivemos diante de um conto que abordasse mais a questão da terra e da política. Em *Minha Gente*, fica bastante nítida a relação entre o homem

e a natureza, bem como a disposição dos vivos para serem políticos. O tema da violência, conforme anteriormente abordado, também tem o seu lugar. No conto, o pescador Bento Porfírio é cruelmente assassinado a machadadas enquanto pescava no rio. Na ocasião de sua morte, ele confessava o seu romance com a mulher de Alexandre, o seu assassino, que ouvira tudo enquanto estava de tocaia. Todavia, o que mais chama atenção na forma do conto é a sua assimilação ao jogo de xadrez, na verdade, com a narrativa do jogo. Sabe-se que as grandes partidas de xadrez constituem narrativas que podem ser imitadas pelos jogadores inexperientes ou mesmo experientes, a fim de tornarem-se exímios praticantes do jogo. Dessa forma, o jogo de xadrez entre a personagem principal, narrador onipresente, e a personagem Santana constitui uma camada entre as tantas dessa narrativa.

Outra narrativa que interpola o conto é a história do pescador Bento Porfírio, que comete adultério com uma mulher casada, a esposa de Alexandre. O tema geral dessa novela tem como ponto central as eleições disputadas entre o Tio do narrador, Emílio e outro fazendeiro, o Juca Soares. Todavia, também perpassam o conto pequenas narrativas de amor, como a do quarteto narrador-Ramiro-Maria Irma-Armanda. Outro quarteto amoroso que também compõe o compêndio narrativo é os dois casais entre os quais se desenvolve a tragédia de Bento Porfírio, assassinado por Alexandre durante uma pescaria.

No que se refere à temática do jogo, é importante ressaltar a pesquisa de doutorado desenvolvida por Branco (2015), a qual defende que a polaridade do jogo de xadrez esteja presente nos dois contos de Guimarães Rosa, *Minha Gente* e *Buriti*, e que essa se desdobra em diferentes jogos de interesses variados. A autora averigua a fundo a afinidade do autor mineiro com o jogo de xadrez, percorrendo inicialmente dados biográficos de G. Rosa, e encontra alguns escritos em que ele manifesta representações gráficas de seus torneios. Outros dados numéricos relativos às casas do tabuleiro também são encontrados pela pesquisadora em edições da *Revista Cruzeiro*, publicadas no ano de 1953.

Todavia o ponto chave de nossa análise não é o de analisar possíveis assimilações entre a narrativa em questão e o jogo de xadrez, uma vez que essa análise já foi feita. Interessa tão somente discorrer sobre as relações entre as personagens, a natureza e a terra, algo que, neste conto, em particular, é bastante explícito. São duas as passagens em que o narrador, percorrendo as matas a caminho da casa da fazenda de seu Tio Emílio, em Saco-do-Sumidouro, se refere à Minas Gerais:

E a vista se dilatara: léguas e léguas batidas, de todos os lados: colinas redondas, circinadas, contornadas por fitas de caminhos e serpentinas de trilhas de gado; convalas tufadas de mato musgoso; cotilédones de outeiros verde- crisoberilo; casas de arraiais, píncaros azuis, marcando no horizonte uma rosa-dos-ventos; e mais pedreiras, tabuleiros, canhões canhadas, tremembés e itambés, chãs e rachãs. Ali, até uma criança, só de olhar ficava sabendo que a Terra é redonda. E eu, que gosto de entusiasmar-me, proclamei:
- Minas Gerais... Minas principia de dentro para fora e do céu para o chão... (ROSA, 2017, p. 78)

Santana costuma dizer: - Raspe-se um pouco qualquer mineiro: por baixo, encontrar-se-á o político (ROSA, 2017, p. 185)

Os trechos acima evidenciam que a questão da terra não pode se dar fora da questão política –contexto da novela. E quando se fala em terra, pensamos necessariamente no processo de territorialização/desterritorialização/reterritorialização. Nesse sentido, a política é a relação de um homem com a terra, a relação de quem busca percorrer territórios. O viés político e regionalista, tão marcado nesse conto, tem como função evocar uma relação do homem com a sua própria terra, na qual terra-natureza-homem constitui multiplicidades, ou, ainda, modos de povoamento da terra. Essa relação se dá como em um processo natural no meio ambiente. Embora tal relação possua uma tônica filosófica, ela não exclui bichos e plantas, mas convoca todos esses elementos como parte de povoamento da terra. Não se trata, contudo, de uma filosofia naturalista, mas de um modo de conceber o pensamento, no qual é constituída uma filosofia da terra, em que tudo é pensando a partir dela. Tudo é reconduzido a uma relação com a terra (*quid juris*)

O que entra em relação com a terra são sempre populações ou povoamentos, partículas físicas, moléculas químicas que compõem a molécula gigante da terra, populações orgânicas, biológicas, da sopa pré-biótica aos fluxos de populações animais do neodarwinismo, das populações moleculares do inconsciente aos povos sedentários e nômades que atravessam a literatura universal. (LAPOUJADE, 2017, 43)

Essa relação evoca ainda um bloco de sensações de afectos e perceptos, o qual ressoa a comunhão entre os seres vivos. Trata-se de um apego saudável à gente da terra, como demonstrado pela constatação do narrador em ocasião da

prestação de condolências à mulher do assassinado pescador Bento Porfírio³ e à esposa do assassino: “Meu tio também se mostrou assaz generoso para com as duas. Minha gente é boa” (ROSA, 2017, p. 194). É nesse sentimento de pertencimento e de convivência, ou de povoamento da terra, que se dá esse misto de alegria e tristeza que o personagem-narrador vivencia na casa de seu tio Emílio. Após presenciar o assassinato do pescador e amigo, o narrador-personagem se vê em um misto de sensações, as quais não descreve olhando para si, mas para a paisagem que o cerca, manifestas em sua relação com a terra. Com essas percepções, o narrador vai criando impressões sobre o lugar e adquirindo sabedoria:

Chove. Chuva. Moles massas. Tudo macio e escorregoso. Com o que proferiu Gotama Buddha, o pastor dos insones, sobre outras bananeiras e mangueiras outras, longínquas: ‘Aprende do rolar dos rios/dos regatos monteses/da queda das cascatas:/tagarelammente, ondeia o seu caudal –/só o oceano é silêncio. (ROSA, 2017, p. 195)

São Marcos, sexto conto de *Sagarana*, é uma narrativa em primeira pessoa, em que o narrador José, morador do arraial Calango-Frito, assume suas aversões a feitiçarias a princípio, mas como uma certa relatividade em seu ceticismo, pois também afirma ser portador de patoás e outros apetrechos com valor místico. Como é de costume, essa narrativa também se desdobra em camadas, contendo outras narrativas, como na técnica *Myse em Abyme*.

O narrador conta como fora vítima do feiticeiro Mangolô e como se safou do feitiço por meio da oração de *São Marcos*. A partir do conto, a figuração do evangelho *São Marcos* deve ser destacada, pois ela remete ao evangelista como um Santo para o qual o narrador faz uma oração e remete também à figura do leão, uma mitológica figura divina, descrita por João em suas visões proféticas no livro do Apocalipse. Mas os leões também pode ser figuras malignas que perpassam a obra, quando o narrador faz um poema dos nomes dos dez reis leoninos, reis assírios. Na análise empreendida por Melo (2006), em sua tese de doutorado, esse poema possuía uma função de trava-línguas e de um popular desafio em quadras a seu adversário, alguém muito pouco letrado

³ Muito possivelmente Guimarães Rosa tenha dado esse nome à personagem em referência à figura de Porfírio, um gigante da mitologia grega. Porfírio também teria sido morto por um raio de Zeus e uma flecha de Hércules, por raptar e tentar estuprar Hera.

e que, obviamente, perde o desafio. Melo (2006) também compara esse trecho da novela de Rosa a um evento popular descrito pelo antropólogo Câmara Cascudo, em que Francisco Romano teria vencido Inácio da Catingueira, um negro que também não soube responder Romano em seu desafio de cantigas. No conto de Rosa, o narrador que é desafiado perde o desafio, embora sua atuação tenha sido extremamente culta e erudita, e quem vence é o adversário Quem-Será.

O desafio entre trovas é feito após o narrador se encontrar na mata sozinho, pois seu companheiro Aurísio tomara outro rumo. Importante ressaltar o significado do radical latino do nome da personagem –*aur* que remete tanto à cor do ouro como à luz, algo que no conto tem uma significação central. Caminhando pela mata sem Aurísio, tendo já chegado à Calango-Frito, pouco dura o bloco de sensações reluzente que acompanha o constante monólogo do narrador-personagem, sempre retratando uma percepção e uma visão acurada da natureza:

Primeiro, o ‘Venusberg’ –onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá **vermelho**, empenejado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até **vinte metros de altitude**, para não reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca –desde a cigana do mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos **cinzentos**, de aspirações mui terrenas e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se rastear. (ROSA, 2017, p. 228)

Descrições desse tipo, como tônicas visuais acompanham todo o monólogo do narrador-personagem em sua permanência na mata, onde vai para se entreter. O tema da feitiçaria, central na novela, retorna por meio da complicação da narrativa, em que cessa toda a tranquilidade do narrador e sua descrição sinestésica do narrador, com predominância do sentido visual: “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau –um ponto, um grão, um besouro, um anú, um urubu, um gole de noite... e escureceu tudo.” (ROSA, 2017, p. 231). A cegueira tinha sido provocada por um tipo de bruxaria praticada pelo feiticeiro Mongolô⁴, que só se desfizera após o narrador fazer a

⁴ O nome Mongolô deixa de ser um mero nome de personagem para se constituir um signo, como tantos outros nomes que permeiam as narrativas de Rosa. Assim, conforme pesquisa feita por Melo (2006, p. 32), Mangolô vem registrado no “Dicionário musical brasileiro” de Mário de Andrade (1989 p.301) como “dança da família da manachica”; e no Dicionário AURÉLIO (1990), como de provável origem africana e significa “feijão-de porco”, tendo ainda: mangalaça e mangalaço, respectivamente, i) “vadiagem, mandrice, vagabundagem” e ii) “vagabundo, vadio, tunante, biltre e patife”. Também se precisa fazer referência ao termo tanglomanglo que significa; i) “malefícios atribuídos a feitiços ou feiticeiros, bruxedo, sortilégio”; ii) “azar; infelicidade” iii) “caiporismo”; tendo como variante:

poderosa oração de São Marcos, e ser levado aos porcos do feiticeiro, onde foi ao encontro do mesmo para tirar satisfação.

- Conte direito o que você fez, demônio –gritei, aplicando-lhe um trompaço.
- Pelo amor de Deus, Sinhô...Foi brincadeira... Eu costurei o retrato para explicar ao sinhô...
- E que mais?! –Outro safanão, e Mongolô foi à parede e voltou de viagem, com movimentos de rotação e de translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor.
- Não quis matar, não quis ofender... (ROSA, 2017, p. 237)

Guida e Branco (2017) ao analisarem o *São Marcos* em seu estudo intitulado *A poética do sagrado em Sagarana*, chamam atenção para elementos de religiões de diferentes matrizes, mas que, na novela, se fundem quase que paralelamente: o manipanso de origem africana como feitiço que teria cegado José e a oração de São Marcos, que teria libertado a personagem do feitiço. Tal hibridismo vem ao encontro da questão do nomadismo cultural promovido pelos africanos, sobretudo em solo mineiro.

A recorrente presença da oração e dos rituais de magia de religiões de matrizes africanas nesta tese é entendida como um possível desdobramento da relação do homem com a natureza, no qual a religião assume o papel de mediadora. Assim, quando a natureza do homem o impede de praticar vingança com suas próprias mãos, como ocorre na estória que se passa em Calango-Frito, essa é feita por meio de feitiços e desfeita por meio de orações poderosas. Ademais, conforme explica Melo (2006, p. 28) em sua tese: “Confiar na pronúncia de uma oração sesga, no fechamento do corpo, em patuá, ou em fórmulas mágicas, faz parte, por assim dizer, de uma condição que extrapola e rompe com a individualidade de cada um para se completar na presença de todos”. Esse processo coletivo implica, do ponto de vista da antropologia, uma relação do homem com o sobrenatural, com o que está sobre a natureza, e que, portanto, tende a criar formas de “controle” para a atuação da

tangolomango, e salientar ainda que tango (de origem africana) significa “pequeno instrumento e dança executada por esse instrumento”. Deve-se também expor o verbo mangolar ou mangonar: “ter mangona, vadiar, preguiçar, mangonear”. Bariani ORTÊNCIO (1983 p.263), em seu Dicionário do Brasil central, registra os termos: i) mangano como “feiticeiro poderoso, respeitado e considerado como gente de outro mundo, que possuía poder mágico e desafiava o céu, a terra, o ar, até o sol”; ii) mangalaço como “sujeito sem préstimo, ordinário” e iii) mangongo como “sujeito enjoado, antipático”. Por fim, vale anunciar mangoça ou mangofa: “zombaria” e que o verbo mangar significa “rir, ridicularizar”. Ora, desse arrolamento dos inúmeros significados que se completam (num ritual das palavras?), percebe-se bem a chacota de “José/João” frente a Mangolô.

natureza sobre o homem. Ademais, não se pode desconsiderar a função mística das palavras, com seu viés oral, pronunciadas com elementos psicológicos humanos, a fé, evidenciando uma relação interior com a divindade a quem se clama.

Em regiões interioranas e rurais como as que se inscrevem nos contos de *Sagarana*, faz-se mister observar que a religião e a feitiçaria são como desdobramentos ou, mais ainda, como fatores indispensáveis à atuação das personagens junto à natureza. O corpo biológico que padece nas matas, ferido, corrompido, em carne viva, molestado em golpes de facadas ou perfurações de tiro, encontra, quase sempre, um bálsamo de cura ou um feitiço local que seja capaz de lhe restituir a integridade. Tais fórmulas, orações e poções, no entanto, não são elementos exteriores à natureza; mas são extraídos dela. Essa concepção de relação entre entidades superiores (Deus ou deuses) em Rosa estaria então de acordo com a visão do filósofo holandês Baruch Espinoza (1632-1677). Nessas regiões interioranas populares, repletas de violência e credices, a ética substitui a moral, e todas as relações entre corpos e suas naturezas, bem como suas divindades, devem ser pensadas em termos de agenciamentos. “O homem, como todo e qualquer outro existente, será ‘um modo’ que exprime, de maneira ‘certa e determinada’, a essência de Deus (enquanto Deus se apresenta como coisa extensa). (SCHOPKE, 2004, p. 96).

O enredo de *Corpo fechado* é bastante simples. Não há muitas complicações e nem prevalência da técnica *Myse em abyme*, o que torna a narrativa em primeira pessoa semelhante a um “causo”, com predominância do discurso indireto. É possível que o autor tenha se inspirado em suas próprias conversas com os vaqueiros com quem mantinha uma relação de amizade para compor esse conto. O narrador-personagem é um médico do Arraial de Lajinhas, que, embora exerça a medicina no local, é constantemente substituído por Antonico das Pedras, ou Antonico das Águas, o feitiçeiro do lugar. A complicação se dá quando Manuel Flor (Manuel Fulô) recebe a visita do terrível Targino, que, ciente de que outro se casaria com sua amada Maria das Dores, aponta-lhe o dedo na cara e lhe comunica que ficaria com Das Dores antes de que eles contraíssem matrimônio. Esse tipo de injúria e descabimento moral causa uma enorme repercussão no Arraial, deixando todos com pena de Manuel, inclusive o Doutor que testemunha a ofensa e o leva para sua própria casa, a fim de que Manuel não fosse morto por Targino. A confusão só termina quando o curandeiro fecha o corpo de Manuel Fulô contra tiros de revólver, e ele pode enfim enfrentar o seu

opponente, mesmo estando munido de um simples canivete, com o qual despedaça o destemido Targino. Assim como em *Sarapalha*, há um aparente antagonismo entre ciência *versus* senso comum, no qual o discurso científico é representado pela figura do Doutor e o senso comum é representado pela sabedoria popular e pela figura do feiticeiro local. No entanto, esse tipo de antagonismo nos contos Rosa não se delineia como uma divisão rigorosa, mas como uma linha tênue em que talvez até possa coexistir as duas formas do pensamento.

Em *Corpo Fechado* também é explorada a relação do homem com o sagrado, evidenciando os costumes tradicionais de uma região interiorana mineira, chamada Laginha. Também a jagunçagem tem o seu devido lugar na trama, sendo a sua manifestação o ponto de partida da complicação do conto. Todavia, chamam atenção dois temas aparentemente periféricos, ainda não explorados em estudos sobre a obra de Guimarães Rosa, mas que guardam uma importância fundamental em relação à interpretação da obra, a saber: o nomadismo e a questão da terra: “Isto aqui é terra de gente brava [...] Isto aqui é uma terra terrível, seu doutor” (ROSA, 2017, p. 241). Essas são as palavras proferidas por Manuel Fulô em uma conversa de botequim com o médico do arraial, narrador-personagem. Nesse sentido, tomamos como ponto de análise que a questão da terra é um fator condicionante da prática da violência e da maldade, em um sentido muito específico, sem o qual não poderia haver um equilíbrio cósmico no sertão -terra de sofrimentos latentes.

Tal equilíbrio cósmico é o que dita o sistema da valentia, pois sempre parece haver o jagunço mais temido, o jagunço mais valente de determinada época em um arraial. Para que esse sistema seja dinâmico e equilibrado, os jagunços precisam morrer e dar a vez a outros que exerçam sua valentia não institucionalizada; afinal, são temidos pelo povo, mas nem as próprias autoridades locais podem com eles. Nesse sentido, o exercício da valentia é sempre uma questão territorial, nunca institucional. Tanto que as figuras de poderio institucional, quando em voga em *Corpo fechado*, o Coronel e o Vigário, são representadas como desprovidas de coragem ante a crueldade do jagunço Targino, que, na novela, deseja desflorar a noiva de Manuel Fulô.

Se o senhor quiser, pode arranjar quem pegue o Targino à unha, que a autoridade aprova. Agora, gente pra isso é que não há por aqui...ninguém não tem sora p'ra esse homem...

Então, fui ao Vigário. O reverendo olhou para cima, com um jeito de virgem nua rojada à

arena, e prometeu rezar; o que não reseí, porque: dinheiro, carinho e reza, nunca se despreza. (ROSA, 2017, p.259)

A jagunçagem pressupõe a questão da terra e a questão do nomadismo, uma vez que jagunços são viajantes, matadores e vingadores, sem hierarquia. E é nesse sentido que suas andanças são como rizomas, que se estendem no plano narrativo, criam bifurcações, mas não se subdividem em categorias de um domínio organizado, como em instituições reguladas. Para Deleuze e Guattari, o nomadismo seria o único modo possível de ocupação da terra, porque é no processo de mobilidade, de desterritorialização e de reterritorialização que a terra se faz conhecida. A ausência de hierarquia nos contos de Guimarães Rosa, as quais têm sua origem em um contexto em que a lei e as instituições não eram levadas a sério, também é um elemento motivador das práticas de violência no sertão. A dominação e o exercício de poder correspondem à relação entre o homem, à sua valentia, a sua origem na terra, bem como a sua honra. E a detenção do poder não se dá de forma permanente, mas em ritornelos, onde o jagunço que morre dá lugar ao jagunço que lhe mata, promovendo, assim, um movimento cíclico. A narrativa de *Corpo Fechado* se inicia com a queda do terrível José Boi de um barranco de vinte metros, testemunhadas pelo narrador-personagem e por Manuel Fulô. O médico pergunta então que vaqueiromais valente teria assumido o lugar de José Boi e seu interlocutor lhe responde “muitos”. A seguir, são apresentados na narrativas diferentes nomes e feitos desses vaqueiros de má índole: Desidério, Miligido, Adejalma, Targino...

Como se pode perceber, a fama dos vaqueiros ruins é uma construção discursiva na narrativa oral, que se passa de boca em boca durante os eventos cotidianos do vilarejo, conversas em bares, encontros, rodas d, andanças e trilhas. A temática do nomadismo se sobressai quando Manuel traz à baila a sua experiência com os ciganos⁵. Os ciganos, povos nômades por excelência, são, de acordo com a filosofia de Deleuze e Guattari os verdadeiros povoadores da terra, justamente por ocuparem um entre-lugar –que não é a sua terra de origem nem a terra a que se destinam, porque sua saga não tem fim. Disso resulta um território existencial e um estilo de vida fugaz e intempestivo, incapaz de ser punido (ladrões que eram) pelas instituições justamente devido a seu caráter nômade:

⁵ A presença dos ciganos em Minas Gerais no século XIX, durante a segunda onda migratória, se deu sobretudo em regiões rurais situadas próximas a grandes bacias hidrográficas.

Roubavam muito cavalo?

- Ah, isso era só ter jeito de roubar, que estava roubado mesmo! E, ao depois, trabalhavam com os animais para botar eles bonitos, que nem cavalgada de lei.... Até pintar, p'ra ficar de cor diferente eles pintavam. Muita vez nem o dono não era capaz de reconhecer o bicho! Pegavam num pangaré pelado, mexiam com ele daqui p'r'ali, repassavam, acertavam no freio, e depois era só passar p'ra o ganjão e passar a pena nele, na barganha. E volta boa, em dinheiro, porque cigano só faz baldroca recebendo volta.... Senão, também, como é que eles haviam de poder viver? Como é?! (ROSA, 2017, p. 248)

Nesse sentido, o nomadismo enquanto modo aberrante de povoamento da terra, corrobora o ritornelo das narrativas sobre jagunço, em movimentos constantes e quase equilibrados entre o bem e o mal. Isso porque o nomadismo é tanto um modo de povoamento da terra como um modo de exercício da jagunçagem e da tocada de bois, em que a terra se faz conhecida e em que a maldade também se faz entre os entes. Afinal de contas, como diz o próprio narrador em *A volta do Marido Pródigo*, quem não quiser ver coisas feias nesse mundo, deve evitar sair de sua terra.

O penúltimo conto de *Sagarana* é triste e trágico. Sua atmosfera é recoberta por uma camada de poeira deixada pelos carros de bois, por onde eles passam na estrada de terra. Os bois são elementos centrais na trama e a conversa entre eles é apresentada de modo semelhante às fábulas de La Fontaine. No entanto, o estilo do conto não se assemelha ao de uma fábula, mas ao de uma novela cujo enredo está voltado para um contexto rural, em que a personificação de bois e a fabulação chamam atenção enquanto um modo de sentir-pensar. No conto, há três personagens cujas personalidades se misturam e se estruturam a partir da moral deflagrada em uma fabulosa conversa entre eles. Nesse conto, especialmente, a racionalidade entre homem-natureza é completamente rompida graças à licença poética preconizada pelo discurso fabular, em que a sutileza da vivência animal parece transformar-se em uma lição de sabedoria popular.

No enredo, temos a figura central de um carreiro, o Agenor Soronho, que, no conto, carrega um defunto, o marido de sua amante, e umas rapaduras. Na tocada do carro de oito bois, segue também o menino Tião, entristecido pela morte do pai e pelas coisas de sua dura vida.

A conversa entre bois nesse conto constitui um eixo central que se sobrepõe ao enredo que se passa com as personagens humanas. Os bois inauguram uma filosofia do existencialismo, e, nisso, tende a se alinhar com a literatura universal em voga nos anos 60, como Kafka e Joyce. No diálogo entre os bois, há o que chamamos

da experiência do “fora”, um conceito deleuzeguattariano que se contrapõe à lógica cartesiana para a explicação da razão e do pensamento. Nessa experiência, que vai na contramão da reconhecimento, apenas uma relação com o total desconhecido, com o fora, é capaz de despertar a verdadeira sabedoria e a verdadeira arte.

- Pior, pior... começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho. É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto do homem... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor –tudo, pensado é pior. (ROSA, 2017, p. 270)

Nessa passagem, os bois são colocados como críticos à existência do homem, no caso, ao cartesianismo e à racionalidade provocadas pela lógica do pensamento: “não vamos pensar como homem” (ROSA, 2017, p. 271). Isso porque há um movimento em que pensar também é sentir, e, nesse sentido, ficar pensando em coisas ruins despertaria sentimentos ruins, os quais é preciso evitar. Todavia, Rosa coloca em xeque a capacidade de os bois pensarem como/sobre homens, trazendo para sua literatura a mesma crítica de Proust, Kafka e Mallarmé, em que era anunciado um novo modo de relação entre a literatura e o real. (LEVY, 2011) A partir de tal movimento, a literatura passou a funcionar enquanto filosofia, pois passou a propor uma nova forma de ligação entre o homem, o pensamento e a linguagem. Esse realismo ficcional vem ao encontro da ideia de que a realidade e o pensamento se constroem na própria narrativa, abolindo o princípio de que a literatura imita a vida e o pensamento lógico. Arte e palavra literária são, assim, movimentos aberrantes que consistem em dar ao leitor e ao escritor uma experiência com o fora –o fora da linguagem, capaz de despertar o sentir-pensar.

Mas, pensar no capinzal, na sombra fresca, no sono à sombra, é bom... É melhor do que comer sem pensar. Quando voltarmos, à noite, no pasto, ainda haverá boas touceiras do roxo-miúdo, que não secaram... E mesmo o catingueiro branco está com as moitas comidas só à meia altura. É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas... “É isso mesmo...só o que é bonito... o que é manso e bonito... eu até queria contar uma coisa...sabia de uma coisa... Sabia, mas não sei mais”... As orelhas de Brilhante murcharam, e a cabeça sobe e desce. “Não encontro mais aquilo que eu sabia...Coisa velha...Também, vem tanta coisa para a gente pensar!... vem como os mosquitos maus, à beira do mato... Perto do homem, só tem confusão...” (ROSA, 2017, p. 270)

Além do viés existencialista, Sagarana também evidencia uma relação muito profícua do homem com a natureza. A formação multidisciplinar de Mônica Meyer lhe

permitiu dissertar com propriedade sobre vários tipos de relação entre o homem e a natureza. Entre as possíveis relações, as de maior destaque são a natureza natural e a natureza artificial, o ser humano integrado na natureza e a natureza sujeito. Sobre primeira perspectiva, a natureza natural, já vimos que essa se assemelha ao que Rosa desenvolveu em seu diário de campo, no qual ele apresentava uma visão antropológica da natureza. Sobre a natureza artificial, é possível encontrar a “descrição” dessa em passagens sobremaneira técnicas da escritura literária de Guimarães Rosa. Nessas passagens, encontraríamos o correlato de um artífice que fabulou a relação do homem com a natureza, a fim de adequá-la às suas necessidades estéticas. Trata-se, como exemplifica Meyer (2008), dos lobos e outros animais tais como são representados na literatura infanto-juvenil, ou, tal como aponta Umberto Eco, da indústria do falso com sua “visão de natureza maniqueísta –boa e má” (MEYER, 2008, p. 98). Nesse sentido, os animais foram humanizados, claro, com muita técnica, requinte e fabulação, para atender os requisitos de uma natureza artificializada. Mas o tratamento do bem e do mal presentes na natureza, sobretudo quando são artificiais (narrativas, fábulas, materiais didáticos infanto-juvenis), produzem subtipos de discurso: natureza sobrenatural e natureza espiritual. Assim, a natureza sobrenatural desencadeia a criação de animais que, no imaginário popular, teriam poderes sobrenaturais, moralizadores ou mesmo éticos.

A personificação dos bois no conto aqui analisado corresponde ao artifício pelo qual o narrador destila a sua moral acerca do homem. É sobrenatural o desfecho de *Conversa de bois*. Nesse conto, em que a relação entre o homem e a natureza sofre uma espécie de inversão, torna-se latente a temática universal bem x mal. Trata-se, assim, de um verdadeiro espetáculo que transfere para a natureza a incumbência de vingar o caráter vil e perverso de Agenor Soronho. A concepção de natureza artificial desenvolvida por Meyer (2008) lança luz sobre um movimento em que:

A natureza também se produz como má, ingrata e perversa na figura descaracterizada de uma casa mal-assombrada, um trem fantasma, uma baleia assassina, um tubarão sanguinário, explorados comercialmente pelo cinema. [...] A festa tecnológica aproxima a natureza natural da natureza artificial, onde se paga ingresso para satisfazer desejos, provocar emoções e tirar do tédio. [...] enfim, um verdadeiro paraíso comercialmente sob o comando humano. (MEYER, 2008.p. 98-99)

No conto, um acidente bastante comum de se acontecer no campo, em que as rodas dos carros de bois podem vir a se soltar de seu eixo estruturante, ou quando os

bois estão em altos barrancos íngremes e sujeitos a desabamentos, é transformado em um verdadeiro terror. Os bois em uníssono assumem a forma de uma divindade que diz ser Tiãozinho – o bezerro do homem. Eles tomam a forma de um ser grandioso demais e destemido para que enfim Agenor Soronho seja vencido, o que acontece em uma cena tumultuosa, onde os bois começam a rolar e a cair até que uma das rodas, extremamente pesada, degola o carreiro malvado.

Nhô Augusto Esteves é um matador de primeira, sem temores e sem fraquezas, segue despertando o ódio e arrancando lágrimas de mulheres de crianças; ele não tem sequer afeto pela filha. Sua mulher, Dionória, cansada das canalhices de Nhô Augusto, foge com outro para Morro Azul e com a filha, despertando ainda mais a fúria do protagonista. Mas toda a vontade de se vingar e de matar é dissipada quando Augusto Esteves se vê em descrédito com a tropa de jagunços que lhe servia. Essa o abandona, e ainda por cima lhe espanca, a mando do Major Condesilva. O corpo padecido de Nhô Augusto é jogado de cima de um barranco muito alto, por isso, ele fora dado como morto. Todavia, um casal de pretos curandeiros o resgata e o leva para sua tapera. São dias e dias de rezas e benzas, as quais fazem com que o protagonista se arrependa das atrocidades cometidas e se transforme por completo em um novo ser. Nesse processo, o catolicismo, reduzido às palavras de um padre, é um importante aliado:

-Reze e trabalhe, fazendo de conta que é essa vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um há de ter sua hora e sua vez: você há de ter a sua. (ROSA, 2017, p. 305)

A sentença dada em caráter subjuntivo transforma-se em lema na narrativa. E esse processo se assemelha bastante ao lema do esoterismo paulista, já comentado, “hei de vencer”. Nhô Augusto, encontra forças no seu interior, e torna-se um religioso convicto. Sua única preocupação passa a ser a salvação de sua própria alma. Todavia, o catolicismo não é a única religião referenciada no conto. Nhô Augusto “voltou a recordar todas as rezas aprendidas na meninice, com a avó. Todas e muitas mais, mesmo as mais bobas de tanta deformação e mistura: as que o preto engrolava, ao lavar-lhe com creolina a ferida da perna” (ROSA, 2017, p. 305).

A religiosidade rústica brasileira perpassa toda a obra Guimarães Rosa, como nenhuma outra em nossa literatura. O que se nota nessa obra é a noção, democrática e tolerante, de que nossa religiosidade é, sobretudo, um caso de sincretismo. Utiliza-se aqui o termo em seu

mais amplo sentido –o de hibridismo múltiplo –e não só no sentido que lhe deram Roger Bastide e seguidores ao designar a fusão entre caboclisto e cultos africanos. (GALVÃO, 2008, p. 132)

O último conto de *Sagarana* encerra também o extenso debate que intencionamos provocar aqui, acerca do universalismo, do espiritualismo e de uma espécie de realismo ficcional que começou a ser desenvolvida na literatura do século XX, distanciada da preocupação com a mimesis. A presença do realismo ficcional em *A hora e a vez de Augusto Matraga* é comentada por Suzi Sperber (1976) como uma consciência ficcional deflagrada na seguinte passagem:

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque está aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor. (ROSA, 2017, p. 307)

A personagem Nhô-Augusto representa um processo de transformação, tal como se dá com Saulo de Tarso a caminho de Damasco, história narrada nos evangelhos bíblicos. É justamente nesse conto que a presença da religião e do espiritualismo é desenvolvida com muita força, não deixando dúvidas de que a *Sagarana* é, de fato, um livro com tendências espiritualistas. Do ponto de vista racional, *A hora e a vez de Augusto Matraga* potencializa o equilíbrio entre o bem e o mal, correlato de uma inevitável relação entre o homem e a natureza. Torna-se inevitavelmente emotiva a linguagem usada por Rosa para descrever a natureza do ponto de vista da personagem, como se esse ponto de vista fosse símbolo de sua transformação. “Em *A hora e a vez de Augusto Matraga* há uma certa entrada de primavera –verdadeiro *Sacre du Printemps* –em que a natureza nos comunica sentimento quase inefável, germinal e religioso”. De fato, percebemos em certas passagens, como a harmoniosa relação da personagem com a natureza, descritas pelo narrador, funciona como elemento potencializador de sua transformação:

Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol talqualzinho a bola de enxofre dentro do fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de água sem cá em baixo –a manhã mais bonita que ele já pudera ver, (ROSA, 2017, p. 319)

Nesse sentido é que o derradeiro conto de *Sagarana* traça uma nova correlação entre homem, religião e natureza. É necessário dizer que a passagem acima refere-se a um momento posterior à tentação sofrida por Nhô Augusto. Na manhã seguinte, depois de ser tentado, renovadas as misericórdias, a natureza cumpre o papel reintegrador entre a personagem e a sua nova vocação. É como se a contemplação

do belo substituísse a reza de um terço matinal, surtindo o mesmo efeito – a remissão dos pecados e a renovação da esperança. Nhô Augusto, “como sujeito obediente—*ob-audire* – deve escutar os sinais da natureza para exercer sua função como testemunho dessa epifania do ser.” (MEYER, 2008, p. 112).

Antônio Candido em seu curto ensaio sobre *Sagarana*, o qual compõe a extensa fortuna crítica da obra de Rosa, organizada pela Civilização Brasileira, considera *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* como obra-prima de *Sagarana*. Para o crítico, Guimarães Rosa entra em região quase épica de humanidade ao produzir esse conto. De fato, não há outro com tendências tão humanizadoras como esse. Gostaríamos, no entanto, de deter-nos acerca desse processo de humanização referenciando-nos ao famoso conto de Guimarães Rosa como trágico –sendo, portanto, esse elemento que, a nosso ver, torna-o tão humanizador. Já se viu com Antônio Candido em *O Direito à literatura* a arte provoca justamente essa ideia, da literatura como:

fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade. [...]por isso, é que em nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento de poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. (CANDIDO, 1995, p.177)

Em relação a esse processo, o elemento trágico e a catarse, enquanto tendências literárias clássicas são postos-chave a serem considerados aqui, tendo em vista que o sofrimento é o que gera a transformação do ser, tornando-o mais resiliente frete aos valores humanos que são inegociáveis. No caso de Augusto Matraga, ele é o matador de aluguel que não tinha nenhuma piedade, nem com os seres mais frágeis, como as mulheres. Sua natureza, no entanto, só é modificada quando a personagem é posta em uma condição sub-humana, a qual o fez reconhecer sua fragilidade e pequenez diante das próprias limitações. Em seu estudo dedicado à tragédia –*A ideia do trágico* Terry Eagleton, consagrado professor de Estudos Literários da Universidade de Oxford, envolve-se com o gênero literário desde sua origem clássica até a sua disseminação na cultura pós-moderna. Seu estudo é extremamente aprofundado, tecendo relações entre o valor do trágico entre diferentes críticos e filósofos que se debruçaram sobre o estudo do gênero. No entanto, o que permanece são as ideias espiritualistas da tragédia como redenção e crença na providência – elementos latentes em *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Assim:

Nessa caricatura humanístico-liberal dos inequívocos poderes criativos da tragédia, o fato de ela envolver-se com esperanças ceifadas e vidas arruinadas é logo esquecido. [...] O crítico D. D. Raphael acredita que a tragédia ‘mostra a sublimidade do esforço humano’ enquanto o dramaturgo Eugene O’Neill proclama que ‘a tragédia do Homem é talvez a única coisa relevante a respeito dele [...] a vida individual só adquire sentido pela luta’ (EAGLETON, 2013, p. 54)

CAPÍTULO 4

Abalos e deslizamentos linguísticos em *Primeiras Estórias*

Não acreditamos que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse. Ouvir dizer. (Deleuze e Guattari)

Começemos esse capítulo com a seguinte indagação: a que gênero literário pertencem os contos de *Primeiras Estórias*, publicado em 1962? Como poderíamos definir sua poética? Seriam esses contos a variação de um gênero literário já consagrado pelos linguistas? Guimarães Rosa define a estória em relação à História: “a estória não quer ser história. A história, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 2017, p. 483) O que se sabe sobre os contos (as estórias) é que eles partem de uma situação habitual, muito simplória, que nada tem de extraordinária. Todavia, nas mãos do escritor reside a tarefa habilidosa de transformar o comum em obra de arte, bem como a de transformar referências de um mundo pacato, precariamente urbano e rural, em insólitas narrativas que, aparentemente, não teriam nada demais – não fosse agenialidade do escritor mineiro. Sob uma perspectiva deleuzeana, o livro seria como um platô. Qualquer que fosse o livro, ele seria um platô atravessado por linhas de fuga e de segmentação. Os platôs correspondem aos planos de composição e de multiplicidades. Eles são zonas de intensidade contínua e são atravessados por territórios e graus de desterritorialização.

A forma de *Primeiras Estórias* é exatamente a de um platô, em oposição à forma *bildungsroman*, em que o inconsciente coletivo permanecia recalcado e somente representado na obra. O livro, ou a obra de arte materializada no produto do livro disforme e de gênero discursivo indefinido, apenas livro,

funciona como uma máquina de produzir desejos. Os desejos não são representados, mas eles vêm à tona e manifestam-se na superfície dos acontecimentos narrativos. Nessa lógica, não cabe tratar PE como uma literatura regional, mas universal, do ponto de vista deleuze-guattariano, pois já não se trata de ser importante para a definição da obra definir um lugar que tenha referência no mundo físico, como seria o caso de dizer que os contos passam do Norte de Minas Gerais, ou o primeiro e o segundo conto de PE se passam na recém-construída Brasília. Tampouco importa qual o conto mais

importante da obra, aquele cujo assunto se sobressai em relação a determinado período histórico. A forma literária que tende a ser um platô é sempre desterritorializada. Além de não lhe caber ser uma referência do real, pois é uma obra de arte simplesmente, não lhe cabe processos de representação de um inconsciente coletivo. No máximo, o que é possível dizer é que ela é uma máquina que produz afectos e perceptos.

Sendo, pura e simplesmente uma obra de arte, o que se poderia dizer é que o meio da edição – a qual seria um rizoma – deparamo-nos com o conto *Espelho*, e, como se sabe, “um rizoma não começa e nem conclui, ele se encontra sempre no meio” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 36). Encontra-se nessa definição um processo artístico semelhante ao conceito de travessia, tão explorado por Rosa em suas obras. A travessia corresponde justamente ao processo de criar, em que mais importante que a obra como um produto, o relevante é o que ela cria nas pessoas que leem.

Rosenfield (2006, p. 139) considera que se sobressaem nos textos a latente oralidade, “que é um verdadeiro conglomerado de línguas e técnicas, de empréstimos às diversas falas do Brasil e do mundo.” Ao lado desse caráter de escritor versado em técnicas ultrajantes de trato da língua, Rosenfield apresenta o tom místico do escritor para o qual a razão cartesiana seria uma megera. Assim, a autora vai buscar nas fontes que certamente influenciaram a escritura de Rosa, visando a uma definição para sua poética, e, com isso, cita os ensaios de Robert Musil, escritor austríaco, que, semelhantemente a Rosa, lançava sementes filosóficas e místicas no terreno fértil de sua escritura. As obras de Musil, como o romance *O Homem sem qualidades* se destacam por conterem

doses de realismo prosaico misturadas à magia⁶.

Musil observou e discutiu atentamente esses novos imbricamentos do racional e do irracional, da racionalidade científica e dos voos especulativos do pensamento abstrato. É essa encruzilhada do cognoscível e do pensável, do real e do possível, do humano e do sobre ou subumano que é também um dos pontos de fuga da narrativamusiliana que impressionou e influenciou Guimarães Rosa. (ROSENFELD, p. 143)

É preciso lembrar, no entanto, que, em relação a *Sagarana*, as *Primeiras Estórias* não se ocupam da religiosidade típica das comunidades rurais, nem de rezas e simpatias vinculadas quase que exclusivamente à oralidade da língua. Não podemos desconsiderar que agora estamos diante de centros urbanizados, como a cidade de Darandina, e a capital Brasília, recém-construída, como sugerem o primeiro e o último conto do livro. Ademais, estamos diante de um gênero literário que comporta intermináveis reflexões filosóficas acerca da crise da modernidade. É nessa medida que aproximação entre as poéticas de Rosa e Musil se justifica.

Em relação ao gênero literário demasiadamente curto, é preciso considerar a origem do conto em sua versão “conto maravilhoso” em que a fantasia e o realismo mágico sempre se desenvolveram.. Além disso, não podemos desconsiderar a forte presença dos motivos infantis que permeiam *Estas Estórias*. Por isso, a presença do imaginário e do fantástico precisa ser explorada. Também é sabido que a forma do conto tende à especulação da fantasia, é justamente o que acontece em *Primeiras Estórias*. Deparamo-nos sempre com o realismo mágico, toda vez que a banalidade do dia a dia é transformada em um verdadeiro “Alice no país das maravilhas”. No mais, mesmo da mesmice, sempre vem a novidade.

[...]. Na manhã de um dia em que brumava e chuviscava parecia não acontecer coisa nenhuma. [...] E, pronto, refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo esplendidamente o dia: de chinfrim, afã e lufa-lufa. [...]. Quem pode esperar coisa tão sem pé nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranquilo. [...] Na estrada das Tabocas, uma vaca viajava [...] -Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e

⁶ Importante ressaltar aqui que o conceito de magia refere-se ao mesmo conceito empreendido na análise empreendida por Walter Benjamin, em seu ensaio *Magia, técnica, arte e política*.

intuições.

Nesse sentido, quando não nos deparamos com a filosofia existencialista, deparamo-nos com o fantástico e com o nonsense. Seja com qual for, a poética de PE reverbera sempre um universo caótico, em que não há mais ideias no sentido platônico, nem representações, tampouco há mimeses. Assim é que vislumbramos *Primeiras Estórias* como uma filosofia do acontecimento. É sobre a temática infantil, com as passagens do real para o sonho e dos corpos para os incorpóreos que se instaura uma lógica do sentido.

São histórias que estão todas à beira do nada. Ora, essa beira do nada pode ser percorrida em duas direções opostas. Às vezes se trata da dinâmica que faz emergir o “algo acontece” de uma situação na qual nada deveria acontecer. Outras vezes, encontramos um movimento em sentido oposto, um movimento radicalmente subtrativo. Não se trata, com efeito, de um retorno ao ordinário de tempo que então passa, mas, pelo contrário, de um movimento de negação radical desse ordinário. É o que nos contam as ficções do extraordinário, ficções do *nonsense* em que uma existência se despoja de todos os atributos da vida normal a fim de habitar o lugar puro, o lugar insensato da ficção. (RANCIÈRE, 2021, p. 33)

Quando Henriqueta Lisboa (1983, p. 170) busca definir o motivo infantil na obra de Guimarães Rosa, ela primeiro encontra no autor a própria ludicidade, na descrição de seu trabalho, como alguém que desmonta e desmembra brinquedos:

Para saber como eles são por dentro. Na ânsia de conhecer o princípio e o fim das coisas, a criatura analisa, decompõe e finalmente recompõe as partes de um todo em síntese, muitas vezes artística. Este é o caso em apreço (LISBOA, 1983, p.171).

Esse tipo de assimilação à técnica da escritura lúdica de Guimarães Rosa acaba incidindo na sua narrativa, a qual contém não apenas motivos infantis como também um modo de ser da literatura fantástica – muito apropriado à literatura infanto-juvenil em PE. Nesse sentido, Lisboa (1983) tende a ver nas temáticas infantis de Guimarães Rosa uma espécie de “mundo da iniciação” onde as coisas estão em perpétuo nascimento. E é justamente dessa forma que se constrói o enredo no conto *A partida do audaz navegante*, em que crianças são iniciadas na expedição de um navegante, que seria o menino Zito, à procura de aventuras marítimas.

Jaques Rancière (2021), ao fazer uma análise dos contos “subtrativos” de Guimarães Rosa, classifica-os em dois tipos. Os que são menos radicais em relação a essa subtração, sendo que o encantamento do conto se origina de uma situação

onde nada haveria de acontecer, e os que evocam um movimento de negação radical à vida ordinária. Assim, *A partida do audaz navegante* seria o tipo de criação em que o nada é recusado por uma menina que está adquirindo a linguagem e que “tenta forçar como autodidata as portas da linguagem e da ficção.” (RANCIÈRE, 2021, p. 34) É interessante observar que essa aquisição transita entre aquilo que de fato fazem as crianças quando estão em contato com os objetos, com os signos e com a formação do imaginário, através da exteriorização de histórias e narrativas. Todavia, esse processo assemelha-se ao que o próprio autor se propõe a fazer em sua criação, quando simula a ingenuidade de uma criança aprendendo seu próprio idioma, criando assim novas palavras e partir do que Piaget chamaria de esquemas mentais. Nesse sentido, a narrativa seria um modo de acomodar as percepções infantis diante dos afectos e perceptos do mundo sob o prisma infantil, como o da personagem Brejeirinha.

O início da história mostra-a ocupada em possuir a linguagem aprendendo de cor as trinta e cinco palavras que aparecem numa caixa de fósforos. Ela tentará em seguida fazer com que exista uma história, a do audaz navegante. Mas ela não cessa de transformar essa história: o audaz navegante partiu primeiro para o mar em uma exploração longínqua; numa segunda versão, está separado da moçoque ele ama por um vagalhão; na versão final acabará partindo com ela. Mas essa partida não é, simplesmente, palavra. O barco fabuloso vai com efeito se encorpar sob a forma de uma bosta de vaca seca com um pequeno cogumelo por cima e guarnecida de flores campestres que a tempestade arrancará à margem para transportá-lapara o rio. (RANCIÈRE, 2021, p. 34)

Antes de adentrarmos os pormenores que corroboram a tese de Henriqueta Lisboa e o estudo de Marta Rodrigues, sobre a infância em PE, gostaríamos de nos ater a alguns aspectos cruciais, que dizem respeito à estrutura das narrativas curtas, principalmente no que se refere às que tecem relações com o imaginário infantil. Assim, é como se Rosa estivesse modernizando as estruturas tradicionais dos contos de fadas. E há uma diferença fundamental; nos contos de fadas há um enredo prévio e posterior ao que é dado na narrativa propriamente dita. Nos contos de *Primeiras Estórias*, a fantasia e os elementos pertinentes à ludicidade infantil são conhecidos pela forma anedótica, e eles são curtos como a duração de um dia ou de uma semana, no máximo. Assim, do ponto de vista crítico, a estrutura narrativa de PE parece ser

uma tentativa típica da modernidade, em que o autor se sentiria incumbido, ao tratar de temas infantis, de reinventar “as formas simples como fábulas e contos, mitos e lendas, que funcionam, em outras culturas, como células de sentimentos subliminares” por não haver no cenário luso-brasileiro “um patrimônio artístico naturalmente transmitido de geração em geração” (ROSENFELD, 2006, p. 159)

Ademais, em relação à Sagarana, o caráter anedótico do gênero discursivo *estória* caminha com a palavra mais solta, “as imagens se acumulam, não se diluem em discurso, nem se represam paradas em si mesmas. Ao contrário, elas se lançam adiante em um ritmo cumulativo” (COSTA LIMA, 1983, p. 502) Como exemplo dessa técnica em que se desenvolve as *estórias* de PE, Luiz Costa Lima se refere ao enredo enquanto acontecimento, citando como exemplo o que ocorre no conto *Nenhum, nenhuma*. A filosofia do acontecimento em Gilles Deleuze tem por função desconstruir o platonismo. Nesse sentido, a ideia de lembrança evidenciada no conto não possui sua equivalência no universo platônico, e é à própria ideia de reconhecimento que o conto parece criticar. Em *Nenhum, nenhuma*, não há memória, a não ser a que se passa pelo esquecimento, na tentativa frustrada de se lembrar alguma coisa. Há, contudo, a presença de um narrador comentarista que parece fazer o papel de mediador entre o narrador onisciente e o discurso direto do menino que percorre o casarão antigo. Este narrador intermediário, que poderia ser muito bem uma impressão mais amadurecido menino em tempos futuros, traz as evidências de que não é possível tecer recordações por parte do menino. Todavia, essa voz produz o que Deleuze chama de afectos e perceptos, sensações com as quais nós, leitores, nos identificamos porque somos capazes de percebê-las.

Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e o real, já havido [...] Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade. [...] vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam! (ROSA, 2017, p. 395-396)

Talvez seria esse o papel de uma voz na narrativa que testemunhe os perceptos diante dos acontecimentos, e que por isso mesmo seja adequada ao papel de intermediar as duas vozes imprescindíveis à narrativa: a voz de um narrador onisciente e a voz de uma personagem que clama por alguém que testemunhe um

fato do qual não há lembranças, apenas sensações. A voz desse tipo de narrador é observada por Luiz Costa Lima como a descrição de um outro nível de realidade:

No tipo branco o acontecimento, a narrativa. Em negrito: a reflexão. Isso significa dizer, o escritor utiliza um recurso gráfico para tratar isomorficamente a letra em relação a seu conteúdo latente. Expressando uma dimensão mais profunda da realidade, as negritas marcam o contraponto da estória. Pelas negritas cruzam, como se fossem fugas musicais, as palavras da narração, compostas em tipo branco. (COSTA LIMA, 1983, p. 503)

Nesse tipo de análise que Luiz Costa Lima faz acerca do anedótico e da presença de um “corpo estranho” na narrativa de Rosa, sobressai-se o conceito deleuzeano de acontecimentos, Ademais, há outro conceito de Deleuze sobre o qual vale a pena deter-se, dessa vez sugerido pelo próprio Rosa, ainda que ele não tenha sido leitor de Deleuze. Trata-se da ideia do “sem fundo”, exemplificada no trecho do conto de *Nenhum, nenhuma*: “Nenhuns olhos têm fundo; a vida também não.” (ROSA, 2017, p. 396).

A filosofia do acontecimento é semelhante a algo que gera uma narrativa desmemoriada e sem fundo, como é o caso de *Nenhum, nenhuma*. Quando Deleuze se propõe a pensar sobre a filosofia do acontecimento em *A lógica do sentido*, ele está se referindo justamente a ideia de que o que antes permanecia como fundamento, fosse como mimeses, complexos freudianos, recalques e outras bases, vêm agora à tona, de modo que ‘a antiga profundidade se desdobra na superfície, convertendo-se em largura’ (DELEUZE, 1974. p. 10). Dessa forma, a presença de uma voz aparentemente alheia à do narrador e à da personagem traz para o mesmo plano níveis distintos de realidades que, muito sutilmente, esbarram-se entre si -o que em uma obra de arte plantonista seria inconcebível. Nesse plano de vozes polifônico, ecoam-se sensações de uma vida passada fundida ao presente, mas isso não pode ser confundido com a memória.

O décimo conto de *Primeiras Estórias*, intitulado *Sequência* traz de volta a presença do animal do campo como elemento místico, assim como ocorre em *Sagarana*. Além disso, a narrativa cumpre com o seu papel enquanto forma literária, promovendo a “passagem de um equilíbrio a outro” (TODOROV 2006, p. 145). A presença de uma vaca dispersa de seu rebanho seria como a oração principal de uma sequência de orações (gramaticalmente conhecida como período). Tzvetan Todorov, ao propor uma gramática da narrativa, considera-a como uma sequência, em que

haverá obviamente uma ação principal correlata de uma oração principal e todas as outras serão secundárias, e estabelecerão com a primeira oração uma ideia de causalidade, adversidade, etc. O conto *Sequência* inicia-se com a seguinte proposição “ Na estrada de Tabocas, uma vaca viajava” (Rosa, 2017, P 404). Em seguida, a sequência é tomada por elementos de descrição dos lugares por onde passa a vaca, permeados por descrições de campos, animais e vegetações; um lugar à beira-rio. A narrativa enfim chega ao seu clímax quando um dos filhos de Seu Rigério decide ir atrás da vaca. E assim, ainda que de forma muito sutil, desde que a vaca é finalmente capturada e passa a guiar aquele que outrora a perseguia, dá-se início o viés fantástico da narrativa roseana.

É mister lembrar que o elemento fantástico em Deleuze, filósofo com o qual compactuamos, é usado como ponto de partida para o estudo do conceito de devir, amplamente desenvolvido na análise literária do filósofo em relação a Lewis Carroll. Outra característica importante com a qual uma literatura poderia ser identificada como fantástica é a preconização dos elementos paradoxais que circundam personagens e animais em seus devires. Nesse sentido, o devir de uma personagem conserva em sua incumbência a necessidade de torná-la uma e outra coisa ao mesmo tempo. É dessa forma que se constrói a lógica do sentido, aparentemente *no sense* em grande parte dos contos de Guimarães Rosa, criando efeitos de sentido de humor –promovidos por situações inesperadas pelo leitor. No caso do conto *Sequência*, a vaca, que é o elemento central, vai deixando, aos poucos, de ser a causa da busca do vaqueiro para tornar-se uma consequência do destino dele:

O rapaz lançou longe um olhar. De repente, ajustou a mão à testa, e exclamou. Do ponto, descortinou que: aquela. A vaquinha, respoeirando. Aí e lá, tomou-a em vista. O vulto, pé de pessoa, que acumeada do morro escalava [...]Transcendia ao que se destinava. (ROSA, 2017, p. 405)

Todavia, o fantástico não precisa ser considerado como algo necessariamente mágico, sem quaisquer referências com o mundo real que habitamos. Como postulou Todorov, o fantástico corresponde

aos acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis desse mundo familiar [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, ANO p. 148)

Nesse sentido, a experiência que o elemento fantástico cria leva a se pensar

(no sentido retórico) que há, por detrás do acontecimento, uma lei do universo ou do cosmos responsável por tirar das mãos humanas o controle sobre a vida. Em contrapartida pode haver uma hesitação por parte do leitor, e até mesmo do escritor em relação aos sentidos, de modo que todas as certezas cômodas pelas quais nos conduziria uma literatura realista seriam-nos agora desfeitas. Seja como for, é por esse caminho que se envereda a inversão da lógica inicial em *Sequência*. Tem-se, ao final do conto, uma vaca, não por acaso o símbolo sagrado da tradição judaico-cristã, conduzindo sob um céu límpido de estrelas um vaqueiro ao amor da sua vida, seu devir. Quando se descobre enfim a prevalência de uma lei natural a guiar as personagens, como nos contos de fadas, o conto passa a assumir o *status* de conto maravilhoso: “No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhados. Amavam-se. E a vaca –vitória, em seus ondes, por seus passos.” (ROSA, 2017, p. 406)

Torna-se agora oportuno volver aos temas infantis que recobrem grande parte das narrativas de PE, narrativas em que a presença do maravilhoso é tão evidente. A começar pelo conto que abre a coletânea, *As margens da Alegria*, um conto belíssimo que traz à tona todos aqueles sentimentos de felicidade, que as crianças experimentam em relação a coisas simples do cotidiano. Nesse conto, Guimarães Rosa nos faz acreditar no poder da imaginação enquanto elemento transformador dos sentidos em relação à vida. E essa capacidade só poderia ser correlata a uma experiência infantil. Trata-se da viagem de um menino, que ia passar uns dias na casa dos tios, supostamente no ano de 1960, quando Brasília ainda estava em construção. O deslumbramento começa logo na viagem, “uma viagem inventada no feliz” (ROSA, 2017, p. 367), que era como um sonho, de tão incrível. Todas as coisas práticas que lhe ocorriam eram sentidas por ele de forma intensa, suscitando sensações extraordinárias, incapazes de serem produzidas por alguém cuja a correria do dia a dia embrulha tudo, destituindo o ser de sua capacidade de sentir e de experimentar. O curioso é que Guimarães Rosa consegue transformar a intensidade do sentimento infantil em metáforas, as quais parecem traduzir de modo exato aquilo que o menino experimentava.

Entregavam-lhe revistas de folhear, quantas quisesse, até um mapa, nele se mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima deonde. O menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão em plano em

visão cartográfica, repartido deroças e campo, o verde que se ia de amarelos e vermelhos e a pardoe a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois –assim insetos? Voavam supremamente. O menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios. Sentava-se inteiro dentro do macio rumor do avião: o bom brinquedo trabalhoso. (ROSA, 2017, p. 368)

Decerto o conto em questão não pode ser analisado de forma independente do último conto do livro, pois eles estabelecem, juntos, uma máquina de desejos que são, ao mesmo tempo, antagônicos e complementares. Em ambos os contos os sentimentos de tristeza e de alegria parecem tecer a relação do menino com o mundo, de forma bastante alternada, pois se trata de uma mistura constante de tristeza e alegria. No primeiro conto, o menino está feliz, e de sua felicidade advém os desejos mais produtivos em relação à experiência estética do belo, principalmente em relação ao olhar do menino para o peru que ficava no sítio, o seu encantamento diante da ave. Esse conto é toda uma máquina que produz afectos. Mas, ao se deparar com a ausência da ave, que seria preparada para a comemoração do aniversário do tio, o menino é tomado pela frustração e pela tristeza, sentimentos que no decorrer da narrativa são abatidos em detrimento das cenas de uma grande cidade em construção, Brasília. O destoar das emoções do menino (insignificantes para um adulto) em detrimento de uma cena em que prevalecem marcas de concretude e materialismo evidenciam o olhar acurado de Guimarães Rosa sobre a função estética da arte perante a crise da modernidade. Nessa mudança de enquadramento de cenas, que substitui a inocência das emoções do menino diante da morte do animal pela cena “Brasília em construção” Rosa confirma a valorização concretista em voga no modernismo brasileiro. Mal podia agora com o que agora lhe mostravam, na circunstriteza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame- do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga de impelida emoção formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (ROSA. 2017, p. 369)

O prefixo latino *circum* aglutinado ao substantivo *tristeza* formam um neologismo *roseano*, que na sintaxe da oração em que aparece exerce a função de adjunto adnominal. Trata-se, ainda, conforme Matins (2020, p. 120), de “uma tristeza circundante”. O curioso é que não sabe se o neologismo serve para definir as circunstâncias com as quais os adultos tentam de entreter o menino, para que enfim ele parasse de pensar no peru, ou se o

neologismo é correlato de um lugar que se definia como o lugar físico daquela cena que só aumentava a fadiga do menino diante do mundo, vendo homens trabalhando e vendo a beleza natural sendo transformada em construções civis. Seja como for, a circuntristeza evidenciava a quebra total de seu encantamento. Nesse sentido, nota-se que, de certa forma PE assemelha-se um pouco ao projeto estético que se vê em Sagarana, quando se trata de construir uma literatura que tentasse traduzir o espírito da modernidade que a revolução industrial da Era Vargas, e agora o projeto arquitetônico de Brasília, idealizado por Juscelino Kubstech. A mesma poeira que desmancha no ar o apego do homem ao campo, em decorrência da industrialização que o faz migrar para os centros urbanos, retorna, agora, em PE com os sentimentos infantis –representativos do lirismo romântico em detrimento do concretismo modernista. É assim que os temas infantis são considerados nesta tese: como figurações estéticas que evidenciam a perda da valorização do romantismo nas obras artísticas, para dar vazão ao espírito concretista que a modernidade causaria na sociedade.

Sob uma perspectiva deleuzeana e sobre uma perspectiva linguística, os neologismos são a prova da culminância de uma literatura experimental, que tenta retirar a linguagem de seu uso comum. Até os modernistas, a linguagem literária se reduzia a presença de estilizações correlatas de figuras de estilo, figuras sonoras e figuras de palavras. Ainda não havia projetos que ousassem a mexer na morfologia da língua, como é o caso da literatura de Guimarães Rosa. Como se sabe, o neologismo mantém os radicais das palavras, mas dá-lhe outras combinações desinenciais, no caso dos verbos, e outras convicções sufixais, no caso dos substantivos e adjetivos. O estudo formal desse processo encontra-se documentado na tese de doutoramento de Ivana Versiani, da Universidade Federal de Minas Gerais. Todavia, em uma perspectiva filosófica da linguagem, o neologismo, sob uma perspectiva deleuze-guattariana exige uma reflexão pormenorizada, a qual será feita a seguir.

Em PE, os neologismos emanam de um contexto de produção linguística – obviamente forjado pela criação artístico-literária –bastante peculiar: eles são produzidos em enunciados infantis, a despeito de uma criação lúdica da realidade. No conto *A menina de lá*, tem-se a personagem Nhinhinha, nome esse que não pode passar despercebido devido a sua carga semântico-fonética relacionada à repetição do fonema /nh/. O nome da menina no conto acaba gerando a ideia de um apelido que se dá à Maria, uma criança que ainda está se familiarizando com os fonemas da língua materna. E é exatamente esse o ponto de partida de nossa análise. Ademais,

gostaríamos de explorar brevemente esse curioso título: *A menina de lá*, em que “de lá” como atributo a uma criança. Nhinhinha é uma menina de três anos que morre de forma precoce e que, devido à sua aguçada sensibilidade e disposição para realizar feitos milagrosos, não pode ser considerada uma menina desse mundo, sendo portanto “de lá” uma característica a um plano sobrenatural, ao qual a menina pertencesse.

Fizemos uma coleta dos neologismos que aparecem no referido conto de PE com o objetivo de analisá-los à luz da filosofia da linguagem deleuze-guattariana. Buscamos distinguir os traços desencadeados pela produção do neologismo no contexto da interpretação dos enunciados, a despeito de suas características fônicas e semânticas.

Neologismo	Carga fonológica	Carga semântica
Xurugou	Sim	Não
Estrelinhas pia-pia	Sim (troca de fonemas /p/;/b/)	Sim (sinestesia, onomatopeia)
Alturas de urubuir	Sim (aglutinação)	Sim

Os três neologismos do conto contam com traços diferentes em relação a sua modalidade oral. O primeiro deles é identificado no conto como uma palavra usada pela menina totalmente desconhecida pelos pais e inventada: “ ‘Ninguém entende muita coisa que ela fala’, dizia o pai, com certo espanto. Menos pela estranheza das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: ‘Ele xuugou?’ –e, vai ver, quem e o que, jamais se saberia” (ROSA, 2017, p. 377). A respeito desse neologismo, tem-se que ela seria o resultado daquilo que Deleuze e Guattari chamariam de linguagem que “beira o impossível” –língua coo mapa, linguagem com múltiplas entradas e saídas, que deixa de ser binária.

Via de regra, com efeito, a língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização no sentido. Deixando de ser órgão de um sentido, torna-se instrumento de sentido [...] Essa linguagemarrancada ao sentido, conquistada em cima do sentido, operando uma neutralização ativa do sentido, não encontra mais sua direção. [...] As crianças são muito hábeis no seguinte exercício: repetir uma palavra cujo sentido é pressentido apenas vagamente, para fazê-la vibrar sobre si mesma. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 31-33)

O segundo neologismo é certamente provocado pela toca do fonema /p/ pelo fonema /b/ (bia-bia) do verbo brilhar. Mas há também a possibilidade de entrever uma figuração sinestésica que a característica sonora do verbo piar seria assimilada às piscadas das estrelas entre curtos intervalos de tempo. Já o neologismo urubuir corresponde à aglutinação dos vocábulos *urubu ir*., modalizando o substantivo altura “Altura de urubu ir (alto)/ altura de urubu não ir (pouco alto). Como se vê o primeiro neologismo, se é que pode ser chamado assim, é um vocábulo vazio de sentido e de conteúdo semântico, pois em nenhum momento o narrador se detém sobre ele. Esse descompromisso intencional com o sentido evidencia o que Deleuze e Guattari pensaram a respeito do neologismo, enquanto uma forma filosófica de acontecimento. A reflexão sobre as novas palavras formadas na língua, a partir de sua estrutura abstrata, envolve um processo que diz respeito não só à linguagem, mas ao corpo biológico em questão, ao corpo que cria –suas funções psíquicas. Ainda que Deleuze e Guattari se posicionem contra a psicanálise, em suas considerações, eles não se desvencilham dela por completo. A ideia do corpo biológico e, posteriormente, a do corpo sem órgãos continuam a reger suas reflexões e análises.

A ânsia humana que clama pelo sentido de qualquer palavra que se lê requer que o sentido dos neologismos assumam a posição do *fora* da linguagem. Assim, o

sentido

pertence à linguagem na medida em que é expresso pelas proposições:

ele é o que se diz dos corpos. De outro, é imanente aos corpos porque é atribuído a eles. É o que se diz dos corpos. Se corpo e linguagem são inseparáveis, é em virtude do sentido que articula a diferença deles; o sentido circula entre as duas ordens. Como é possível? Justamente porque ele não é nem uma coisa nem outra. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime, nem com o estado de coisas ou a qualidade eu a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. (LAPOUJADE, 2017, p.122)

Sob a perspectiva de Gilles Deleuze, o sentido de um neologismo seria equivalente à ideia de um círculo, o qual não é possível parar de percorrer. Isso porque, para que se explique um neologismo, há que se recorrer à própria linguagem em um movimento infinito, corroborado pelo trabalho de metalinguagem. Todavia, quando se depara com um neologismo que não tem equivalência na língua materna de determinada literatura, e quando nem mesmo o contexto da narrativa é capaz de sugerir uma possível carga semântica para a palavra inventada, o escritor torna-se, assim como Lewis Carroll, ou mesmo Samuel Beckett, partidário de uma linguagem impossível. Caso se esteja acostumado com a ideia estruturalista da língua, que prevê uma relação arbitrária entre significado e significante, a função da palavra impossível, como *xugugar* é justamente a de provocar movimentos aberrantes. “Eles [os movimentos aberrantes] introduzem um desequilíbrio ou uma diferença no seio da estrutura, diferença da qual dependem todas as distinções diferenciais que ela é sucessível de gerar posteriormente.” (LAPOUJADE, 2017, p. 129)

produzir uma língua estrangeira dentro da própria língua, algo que não é um dialeto regional descoberto, mas um devir-outro da língua. [...] Criação sintática, estilo, tal é o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismo que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem. (DELEUZE, 1997, p. 15.)

A seguir, elencamos algumas estruturas consideradas agramaticais, mas não vazias de conteúdo semântico. O objetivo do estudo é identificar os movimentos aberrantes provocados por essas estruturas, respaldando-nos na filosofia da linguagem de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *Mil Platôs* (volume 2).

O volume 2 de *Mil Platôs* é um tratado dedicado exclusivamente à linguística, e, obviamente, segue a mesma lógica que deu origem à crítica deleuzeguattariana ao pensamento das Ciências Humanas e Sociais: a dualidade das ideias, muitas vezes postas em sentido de oposição e diferença, como consciência/inconsciente, natureza/história, corpo/alma. A ideia dos quinze platôs criada por Deleuze e Guattari corresponde à teoria da multiplicidade, em oposição às formas organizadas de pensamento que tendiam a dizer o que eram as coisas. Deleuze e Guattari buscam abolir as distinções entre os campos dos saberes relativos às Ciências Humanas. No lugar de buscar nomear o que seria cada fenômeno e separá-los (o que é próprio e exclusivo da linguagem, o que é próprio e exclusivo da filosofia, o que é próprio e exclusivo da psicanálise, etc.), eles criam formas de determinar suas essências e suas circunstâncias.

Cada platô realiza um mapeamento, cujos movimentos descrevem um mesmo percurso: parte-se do interior de um ou mais estratos e de seus dualismos na direção de suas condições de possibilidade, das “máquinas abstratas” que os efetuam e os determinam como atualizações; simultaneamente, os estratos são associados aos agenciamentos de poder que lhes são anexos e primeiros; por fim, em um outro giro, o pensamento contorna as máquinas abstratas e as remete a um plano de consistência a que se acede por desestratificação: revela-se assim, nesse percurso, a heterogeneidade, a coexistência, as imbricações e a importância relativa das diferentes linhas que compõem uma multiplicidade. (FILHO, 1998, p. 143)

Da mesma forma com que se questiona o pensamento estrutural e dualista recorrente nas sociedades, Deleuze e Guattari se dedicam à crítica do estruturalismo linguístico, pressupondo haver no lugar de estruturas processo de agenciamento, livrando, assim, a linguagem do pensamento dualista.

Desvios de estrutura sintática no conto *A menina de lá*

É sabido que a teoria da Gramática Universal, revista por Noam Chomsky em sua perspectiva transformacional prevê estruturas sintáticas comuns a todas as línguas. A presença de inversões sintáticas durante a maioria dos enunciados descritivos nos contos de Guimarães Rosa é um processo estilístico bastante provocativo, justamente por ser agramatical. Assim, o escritor preocupa-se mais com a questão do que pode a língua em relação à terra e à sua geografia atravessada por rios,

metaforizados em águas que tendem a amolecer a rigidez da língua de uma terra. Questões de variações e molduras artístico-linguístico-geográficas:

A geografia rosiana de ligação com o sagrado [a terra, a língua] se ramifica também pelos elementos, como água a terra. Portanto, não é arbórea, chomskiana, é muito mais gramínea, tentacular, nietzschiana. Ao destacar um viés em relação com o sagrado, a escritura rosiana não se opõe às outras possibilidades dessa relação. (SOBRINHO, 2011, p. 156)

O ensaio de Eduardo Coutinho, que integra um dos textos da Edição *Fortuna Crítica* e é também o prefácio da edição completa da obra do escritor publicada pela Nova Fronteira, é dedicado justamente à análise da estilística roseana. As inversões sintáticas são tratadas como processos que revelam demasiada erudição por parte de Guimarães Rosa.

Construção sintática Considerada “aberrante” do ponto de vista lógico	É constituído de ordenação sintática?	Possui sentido exterior equivalente?
Tatu não vê a lua	Sim. (Sujeito + Predicado)	Sim
A gente não vê quando o vento se acaba	Sim. (Sujeito + Predicado)	Sim (figurativo/sinestesia)
O passarinho desapareceu de cantar	Não.	Sim (figurativo/sinestesia)
Eu queria o sapo vir aqui.	Não	Sim (coerência)

Fonte: elaboração própria

Todavia, em relação aos exemplos colocados acima, o que eles nos revelam não é um traço erudito da linguagem, mas um tipo de linguagem ainda em processo de aquisição. Nota-se, por exemplo, na primeira sentença emitida pela personagem Nhinhinha *Tatu não vê a lua* a construção de uma linguagem figurada, que seria, do ponto de vista do escritor, passível de ser enunciada por uma criança. Nesse sentido,

Rosa dá a entender que a figuração da linguagem é um processo demasiadamente criativo fantasioso, pois, em vez de supor que uma criança com um intelecto bem desenvolvido diga: “O tatu vive debaixo da terra”, ela escolha dizer algo mais criativo, a ponto de criar uma metáfora. É claro que esse enunciado é uma criação do escritor, mas, a suposição de que ele seja de fato emitido por uma criança não é algo tão absurdo. Nisso também reside o agenciamento complexo de vozes nos contos de Rosa, o de acomodar muito bem enunciados pertinentes ao linguajar de uma criança de três anos de idade, e de conseguir expressar em sua arte um tipo de linguagem adequada ao falar infantil. Guimarães Rosa, nesse sentido, releva-se como um escritor versado também em aquisição da linguagem oral, dotado de noções psicolinguísticas e pedagógicas.

O segundo enunciado da *menina de lá* “A gente não vê quando o vento se acaba” também demonstra um tipo de agenciamento da linguagem infantil, que foi proferida pela personagem em questão. A figuração ainda é um traço que corrobora o sentido da construção estilística; não ver como o vento se acaba é o ponto de vista de uma criança, pois a visão é para ela um dos sentidos fundamentais, visto que é o mais comumente explorado nos anos iniciais da vida. As cores e as formas dos objetos são percebidas com mais objetividade, enquanto o tato –que estaria de fato ligado a sensação fresca do vento, é um sentido que demanda mais maturidade, sobretudo, para ser descrito. Nesse sentido, Guimarães Rosa consegue demonstrar o efeito sinestésico, que surge da substituição da sensação de tato pela visão, e sua consequente apropriação à criação de um enunciado proferido por uma criança de três anos de idade.

No enunciado “O passarinho desapareceu de cantar” ocorre algo semelhante, afinal de contas, trata-se da mistura de sensações auditivas e visuais. A visão é usada figurativamente para substituir o sistema auditivo. Mas esse tipo de figuração literária envolve ainda o agenciamento completo do sentido auditivo com a visão, uma vez que, para uma criança em desenvolvimento “desaparecer de cantar” corresponde a uma descrição mais adequada a um pássaro que voa para outro lugar e deixa de cantar ao mesmo tempo. Nesse sentido, dizer “desaparecer de cantar” constitui-se como um enunciado muito mais criativo do que simplesmente “O passarinho voou e foi cantar em outro lugar”.

O último agenciamento linguístico que tende a ser um desvio conforme a norma-padrão da língua, mas que é muito comum entre crianças que estão em

processo de aquisição da fala é “Eu queria o sapo vir aqui”. Do ponto de vista da gramática tradicional, esse tipo de construção no modo subjuntivo da língua deveria vir expresso da seguinte forma: “Eu queria que o sapo viesse aqui”. Todavia, a organização desse desejo infantil, que depois se concretiza como se as palavras da menina fossem mágicas, traz à tona a questão do infinitivo do verbo como recurso simplificado da enunciação de um verbo, o qual uma criança ainda não aprendeu a conjugar verbos. A omissão da conjunção integrante “que” não anula o sentido do enunciado. Ao trazer esse tipo de construção como pertinente à expressão de uma criança de apenas três anos, o escritor aproxima a língua de sua realidade, considerando a faixa etária dos falantes e o seu processo de desenvolvimento cognitivo. Crianças tendem a sistematizar as orações em suas formas simplificadas. Embora a expressão de um desejo seja sempre admitida de forma que a conjunção “que” se faça presente: “que queria que..., eu desejo que...”, a conjunção não constitui parte integrante dos núcleos dos sintagmas nominais e verbais da frase. Por isso, o sentido do enunciado se mantém, apesar da ausência da conjunção integrante e da ausência da conjugação do verbo em seu modo subjuntivo.

Acredita-se, às vezes, que essas variações não expressam o trabalho comum da criação na língua, e permanecem marginais, reservadas aos poetas, às crianças e aos loucos. É por isso que se quer definir a máquina abstrata pelas constantes, que só podem conseqüentemente ser modificadas secundariamente, por efeito cumulativo ou mutação sintagmática. Mas a máquina abstrata da língua não é universal ou mesmo geral, ela é singular; não é atual, mas virtual-real; não possui regras obrigatórias ou invariáveis, mas regras facultativas que variam incessantemente com a própria variação, como em um jogo onde cada jogada se basearia na regra. (DELEUZE; GUATTARI, p.37)

As construções sintagmáticas analisadas acima revelam uma ruptura entre a língua falada e a língua escrita. Esse tipo de processo se faz bastante apropriado em uma linguagem que se quer artística. A construção de enunciados parece corroborar um registro descritivo, tal como faz o sociolinguista ao registrar o corpus de sua pesquisa. Estamos diante de uma novidade na literatura, que pouco foi explorada pelos pesquisadores dos Estudos da Linguagem: temos aí um escritor que não adequa seus temas a um molde padronizado da língua. Ao contrário, ele tenta aproximar a língua de situações reais de comunicação e uso, fazendo de sua literatura uma profícua comunidade de fala, através de um registro escrito: a literatura.

A impossibilidade de manter a distinção língua-fala, visto que a fala não pode mais ser definida pela simples utilização individual e extrínseca de uma significação primeira, ou pela aplicação variável de

uma sintaxe prévia: ao contrário, são o sentido e a sintaxe da língua que não se deixam definir independentemente dos atos de fala que ela pressupõe. (mil platôs – volume 2 – p. 10)

Ademais, em seu artigo intitulado *Forma e matéria na sintaxe roseana*, Santiago Sobrinho (2004) estabelece uma relação entre a fluidez da água e a linguagem, propondo uma crítica à linguagem de Grande Sertão Veredas. No romance, essa sintaxe se sobressai em relação aos contos, pois a duração de uma narrativa é muito maior que nos contos. Assim, damos continuidade à questão proposta por Santiago Sobrinho (2004), que defende a ideia de que a sintaxe da escritura de Guimarães Rosa seja fluida como a água. A concepção de Santiago Sobrinho (2004) se dá a partir da filosofia de Gaston Bachelard, mais precisamente em seu ensaio “A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria”.

É na fusão entre a terra e a água que a água evidencia seu papel emoliente da qual o escritor em questão se serve para amolecer a linguagem dos viventes de uma terra que ele se propõe a moldar. Assim, é como se a água fosse o elemento químico de que perpassa toda a dureza da linguagem –uma dureza hostil e inadequada a uma criança que está aprendendo a lidar com as construções sintáticas de sua língua materna. Nesse sentido, a água seria mesmo como os rios que cortam as terras e diluem as linguagens desses povos, amolecendo-as, tornando-as variáveis e passíveis de serem moldes à mão de um escritor nômade e navegante, como João Guimarães Rosa.

Ora, a água é sonhada sucessivamente em seu papel emoliente e em seu papel aglomerante. Ela desune e une. A primeira ação é evidente. A água, como se dizia nos antigos livros de química, ‘tempera os outros elementos’. Destruindo a secura. [...] Mais do que o martelo, ela aniquila as terras, amolece as substâncias. (BACHELARD, 1997, p 109)

Gostaríamos de abrir um parêntese para estender a questão do agenciamento da linguagem do discurso direto em detrimento da subjetividade da linguagem. A questão da subjetividade da linguagem não seria pertinente a textos narrativos que sequerem também descritivos. É preciso se deter um pouco sobre a complexidade dessas duas sequências tipológicas típicas da narração, sobretudo, no que diz respeito ao emaranhado de vozes que perpassam os enunciados. O conceito de subjetividade da linguagem proposto por Emile Benveniste acata a ideia de que é *pelalinguagem e na linguagem que o homem se constitui como sujeito*. Todavia qual seria o sujeito, ou a

consciência individualizada que poderia ser atribuída a enunciados complexos como são esses que foram comentados? Ao narrador? Ao Rosa escritor? Ao Rosa autor? À personagem Nhinhinha? À subjetividade do senso comum? É preciso defender que a Literatura enquanto fabulação não permite que se haja a constituição de sujeitos através de seus enunciados. A narração é a organização de um enredo muito bem situado no tempo e no espaço, e, é claro não contestamos a ideia de que haja um narrador “fictício” que seja responsável por essa organização, mas ele não pode ser considerado sujeito, justamente porque as consciências que ele permeia não é a sua, são consciências outras. A descrição não pode ser considerada simplesmente como enunciados que são criados a partir do ponto de vista do narrador, simplesmente porque ele pode narrar um ponto de vista que não seja exatamente o dele, mas o de outrem. A literatura enquanto criação é justamente a possibilidade de organizar expressões que as personagens provavelmente enunciaram, mas, essa enunciação não é propriamente a de quem descreve. Paradoxalmente, a responsabilidade pela emissão dos enunciados não pode ser atribuída às personagens, pois o que se diz que elas dizem é apenas criação. Enfim, a tentativa de talvez pensar que os enunciados no discurso literário seriam condicionadas pela voz de um grupo social também seria frustrada, uma vez que a literatura enquanto propriedade intelectual dotada de autoria seria um entrave, ao menos no sentido burocrático, de atribuir o discurso literário a voz de um povo. Com essas questões anteriormente colocadas queremos demonstrar o quanto considerar o discurso literário como dotado de subjetividades seria inadequado. Assim, o conceito de agenciamento tende a ser mais pertinente para se pensar a linguagem que se constitui na literatura.

A máquina abstrata é como o diagrama de um agenciamento; traça as linhas de variação contínua, ao passo que o agenciamento concreto trata das variáveis, organiza suas relações bastante diversas em função dessas linhas. O agenciamento negocia as variáveis em tal ou qual variação, segundo tal ou qual grau de desterritorialização, para determinar aquelas que estabelecerão relações constantes ou obedecerão a regras obrigatórias, e aquelas, ao contrário, que servirão de matéria fluente à variação (DELEUZE; GUATTARI, p. 37, mil platôs volume 2)

Nesse sentido, a potência da linguagem artístico- literária, ou seja, da linguagem a serviço da linguagem, seria liberada caso ela não estivesse presa a linguagem enquanto estrutura cognitivista – só assim a língua se aproximaria da sua

realidade e não do seu ideal, tal qual como ela serve ao destino da imitação e da representação.

Os principais estratos que aprisionam o homem são o organismo, mas também a significância e a interpretação, a subjetivação e a sujeição. São todos esses estratos em conjunto que nos separam do plano de consistência e da máquina abstrata, aí onde não existe mais regime de signos, mas onde a linha de fuga efetua sua própria positividade potencial, e a desterritorialização, sua potência absoluta (DELEUZE; GUATTARI, p. 76 mil platôs)

O segundo livro analisado nesta tese é *Primeiras Estórias*. É preciso dizer que os contos de Guimarães Rosa são muito pouco organizados em suas edições; eles não parecem, à primeira vista, que seguem uma lógica entre eles. Todavia, muitos críticos que se ocuparam da análise dos livros de contos veem uma extrema necessidade de encontrar uma coerência lógica interna entre os contos, ou, ao menos, tentar agrupá-los de forma que se ponha em evidência temas comuns entre alguns deles. Com *Sagarana*, vimos quase o mesmo: críticos e teóricos da literatura leram a obra de modo a encontrar temas equivalentes entre o conto, apontando para uma metodologia de leitura extremamente rigorosa e, em certos, pontos, até forçosa. Parece não os ter acomodado a ideia de que os contos foram editados sob um único título aleatoriamente. Seja qual for a ideia que tenha criado neles o pavor da falta de coerência entre os contos, essa ideia não nos apavora. O que outrora fora motivo de muita preocupação, nos dá o ponto de partida para pensarmos em uma relação cartográfica entre os contos, de modo suas relações se deem em formas de deslizamentos entre um e outro texto, e não em formas arqueológicas. E já vimos, com Deleuze, que os movimentos cartográficos são bem distintos dos movimentos tendenciosos da arqueologia.

A tentativa de propor uma análise conjunta entre contos de *Primeiras Estórias* aproxima-se ao método da arqueologia, de modo a estender a necessidade de estudá-los em sua relação com a História, ou com a origem de ideias (no sentido platônico) que tenha motivado a escritura desses contos. Isso seria reduzir a obra de Rosa a uma outra coisa qualquer que não fosse arte. Assim, muito embora o primeiro conto de PE possa encerrar-se com o último conto, dando a entender o que queria afirmar Luiz Costa Lima, ainda em 1969, que seriam “ as primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir” (COSTA LIMA, 1983 p. 500) , interessa-nos mais o trabalho do escritor, enquanto artista.

O trabalho do escritor enquanto artista, enquanto aquele que reinventa a

palavra, não é o de historiar um povo já existente, ou, ainda, falar sobre a construção de Brasília na década de 60. Todavia, o sentido da literatura enquanto clínica, enquanto saúde mental, é o de fundar um discurso de um povo que não fala, um povo mudo. Um povo cujos desejos seriam inauditos no campo da arte. É de imaginar como seria essa literatura, uma literatura em língua materna, mas, ao mesmo tempo, em outra língua –uma literatura menor, como a de Kafka em relação à Europa central, e a de Melville, em relação à América. Trata-se do trabalho com a língua, com a técnica neologística, de apresentar uma “uma literatura como a enunciação de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele”. (DELEUZE, 1997, p. 14)

CAPÍTULO 5

TUTAMEIA

Em “A lógica do sentido”, Deleuze analisa a filosofia e a linguagem a partir da obra de Lewis Carroll, um escritor inglês genial, cujo entretenimento e a experimentação estética tendem a ser voltados especialmente para meninasleitoras. Apesar dessas particularidades, há um denominador comum entre a obra de Guimarães Rosa e a obra de Lewis Carroll, sobretudo quando se trata de percorrer a ideia de *nonsense* que esses dois escritores evocam. Deleuze, ao analisar a linguagem paradoxal e a linguagem do não sentido na ficção de Lewis Carroll, apresenta uma série de paradoxos que formam a teoria do sentido. E o sentido, escreve o filósofo, “é uma entidade não existente. Ele tem mesmo com o sentido relações muito particulares” (DELEUZE, 1974, p. 6). E a ideia de *nonsense* está presente em muitos dos contos de Rosa, mas em Tutameia essa presença se faz mais latente.

São histórias que podemos considerar como subtrativas por suas razões: em primeiro lugar, evidentemente pela brevidade delas. [...] Outras vezes, encontramos um movimento radicalmente subtrativo. Não se trata, com efeito, de um retorno ordinário do tempo que então passa, mas, pelo contrário, de um movimento de negação radical desse ordinário. É o que nos contam as ficções do extraordinário, ficções do *nonsense* em que uma existência se despoja de todos s atributos da vida normal a fim de habitar o lugar puro, o lugar insensato da ficção. (RANCIÈRE, 2021 p. 33)

A falta de sentido que estamos evocando aqui é uma questão bastante pertinente à leitura que se faz de Guimarães Rosa, e muito pouco explorada, ou mesmo aprofundada, por pesquisadores brasileiros, apesar de ser advertida pelo próprio Guimarães Rosa no primeiro prefácio, intitulado *Aletria e hermenêutica*, quando o escritor se detém sobre as características da linguagem anedótica, cuja intenção é fazer dissipar toda a expectativa do leitor perante o sentido, surpreendendo-o e fazendo-o descrever na relevância da linguagem.

O leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins, e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve a cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu suprasenso” (ROSA, 2017, P. 483)

A zomabaria em relação àquilo que se espera da língua, em relação ao leitor que leva a sério demais o que lê é então colocada em xeque pela anedota. A quebra de toda expectativa, ou o efeito derrisório (SOBRINHO, 2011, p. 142), é nítida logo com os quatro prefácios, que muito prometem em relação aos contos, mas quase nada cumprem. Os prefácios funcionam, assim, como prestação de esclarecimentos, pois “mostra as artimanhas de sua técnica, velada sob as ‘aparências brilhantes’”. (SOBRINHO, 2011, p.140). A linguagem dos prefácios, repleta de erudição e citações latinas, embebida de classicismo e de arte retórica parece um mero disfarce, sendo de fato, “o leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 2017, p. 483). Cedendo lugar o riso, o absurdo ou o *nonsense* estão presentes nos contos de Tutameia, que, não por acaso, quer dizer mixaria, algo desprezível e irrelevante – verbete assim definido pela linguista Nilce Sant’Anna Martins:

Tutameia. Nome de obra. / (V. TII). Por conta de tropeiros do Urucuia-a-fora não terem auxiliado a abrir a tutameia de um saquinho de sal, nem de vender para os dali...(MM-127/42)./Pequena porção, bagatela.// No final do prefácio “Sobre a escova e a Dúvida”, o A. acrescenta um pequeno glossário no qual arrola para o título do livro os seguintes sinôn.: nonada, baga, ninha, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia mexinflório, chorumela, nica, quase-nada, mea omnia. A f. dic. É tuta-e-meia, para qual J.P. Machado dá a seguinte explicação: “É provável que venha da expressão *uma macuta e meia*, que, por muito corriqueira, se reduziu, por haplogogia, a *uma cuta e meia* e, com ou sem supressão do num, *uma* e por assimilação do *c* a *t*, (*uma*) *tuta e meia*. Macuta era moeda de cobra, que tinha curso na África Ocident. port., com o valor de cinquenta réis. Tal hipótese deve-se a Júlio Moreira (Estudos I, p. 226; II, p. 80)”. [Cf. H.C. Borges: *acabei ajustando-me, por tutameia, no cartório do registro civil* (ap. B. Ortêncio, DBC.) ° V. Silveira: *fechou-se logo o negócio, e as dez cabeças foram largadas por um conto e duzentos* :—*Uma tuta-e-meia – disse o Tomás (O mundo cabloco de Valdemiro Silveira, p. 131) ° A. Azevedo: Arrecadei a fazenda vivúva por uma tuta e mea e hoje está produzindo, que é aquilo que você pode ver! (O mulato, 176)].* (MARTINS, 2020, p. 509)

Obviamente que a mixaria referida pelo autor ao intitular sua obra refere-se à brevidade dos contos, como nos adverte Rancière, mas o que talvez chame mais atenção para nós, instigados com a aberrância da linguagem, com o método intuitivo e com o espiritualismo presente na obra de Rosa sejam as palavras e a dispersão filosófica que a obra evoca. Se estão presentes em *Aletria e Hermenêutica* questões acerca do riso e do caráter anedótico da linguagem, nos contos reunidos e prefaciados

por *Hipotrélico*, encontra-se a confissão do autor em relação a sua ideia de neologismo.

Há o hipotrélico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se só que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrélico querendo dizer; antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vide-dito: indivíduo pedante, importuno, agudo falto de respeito para com a opinião alheia (T –XVI, 64/76). /ND. // O conto-prefácio com esse título trata da questão do neologismo e nele aparecem numerosos termos abstrusos, em função metalinguística e humorística. (MARTINS, 2020, p. 264)

Guimarães Rosa parece situar o neologismo a partir de duas necessidades humanas: a necessidade de criação e a necessidade daquele que pouco conhece a língua tem de se exprimir. Assim, parece-nos muito tênue a determinação do neologismo, situado entre a extrema ignorância linguística e o erudito fazer artístico.

Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por hora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa. [...] E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça –que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. [...]. Confere. Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho d'água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem? (ROSA, 2017, p. 533)

Todavia, esse pêndulo da neologia, que vai da ignorância ao fazer poético, no caso da escritura de Guimarães Rosa, aponta para a ideia de que sua neologia é oriunda da uma linguagem que não pode escapar das tendências orais, e por isso mesmo traça-se numa linha em que invenção e lógica tendem a coexistir. Assim, temos que a neologia não é falta de lógica, mas a lógica advinda de uma necessidade muito peculiar de se comunicar.

Ao analisar o segundo prefácio, em que se desdobram questões acerca do neologismo, bem como daquilo que os motiva, esbarramos em uma questão muito importante acerca de *Tutameia*, que é sua dificuldade de leitura. E essa dificuldade é semelhante àquela com a qual nos deparamos sempre quando somos postos diante de um novo objeto de aprendizagem. *Tutameia*, assim, desperta-nos da ilusão e do engano de que somos exímios conhecedores da nossa própria língua materna e de suas potencialidades artísticas.

Tutameia, um livro considerado difícil pelos leitores e pelos críticos, encarna os procedimentos que se desejam impor para 'além da linguagem'. Tais procedimentos não são peculiares somente à *Tutameia*. Em virtude da concisão dos contos e da 'impertinência' dos quatro prefácios, o livro torna-se uma espécie de coágulo móvel da artéria literária e no pensamento de seu tempo, ainda que seja puro ritmo dissoluto, depravação poética da linguagem. (SOBRINHO, 2011, p. 53)

Por muitos motivos, os Estudos Literários seguem resistindo às reformas pelas quais os parâmetros e bases curriculares do ensino de língua materna têm passado. O motivo é óbvio: não se aprende uma língua apenas em sua função referencial. A literatura, e tudo que se faz de arte com linguagem e tecnologia, tendem a penetrar os currículos. Mas a questão que se impõe é como uma literatura difícil, repleta de neologismos, e que ingenuamente é vista como um empecilho à comunicação clara e objetiva que tantos almejam, poderia viabilizar o aprendizado linguístico? João Adolfo Hansen, célebre professor e pesquisador de Estudos Literários (2000, p. 38) nos dá a resposta, quando afirma:

Em Rosa, o trabalho com a língua consiste na afirmação dessa essência –que recua sempre, para além ou para além dos signos – como a verdadeira fonte da experiência; recusando a lógica, que explicita uma apreensão de grau inferior e desdobrada –noús –ele afirma o primado da intuição como meio de se atingir a unidade intemporal da experiência temporal. Nesse sentido, também se dá em Rosa o que Deleuze observa sobre Proust: um platonismo também invertido. (HANSEN, 2000, p. 38)

Assim, inverter o platonismo e reconhecer a intuição de Bergson, como necessária ao conhecimento da linguagem e do poder antiplatonista das relações sógnicas é admitir o poder da criação literária e de sua fluidez linguística no aprendizado de uma língua. Para dar o pontapé inicial entre uma possível relação entre a concepção linguística de Deleuze –com origens estruturalistas-, Hansen menciona o estudo que Gilles Deleuze realizou em sua obra "Proust e os signos". Desse modo, Hansen afirma haver na escritura roseana algo semelhante ao que se observa na *Reserche* de Michael Proust, o que posteriormente será concebido por Sobrinho (2011) como mundaneidade e fabulação.

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objetos de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. [...]. Na

verdade, esses signos não são homogêneos. Em um mesmo momentos, eles se diferenciam, não somente segundo as classes, mas segundo ‘famílias espirituais’ ainda mais profundas. De um momento para o outro, eles evoluem, imobilizam-se ou são substituídos por outros signos. Assim, a tarefa do aprendiz é compreender porque alguém é recebido em determinado mundo e porque alguém deixa de sê-lo. [...] O signo mundano surge como substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar. Trata-se, portanto, de um signo que não remete a nenhuma outra coisa, significação transcendente ou conteúdo ideal, mas que usurpou o valor do seu sentido. Não se pensa, mas emitem-se signos. (DELEUZE, 2003, p. 6)

João Batista Santiago Sobrinho, em sua tese de doutorado “ Da embriaguez como força plástica”, atribui uma relação, pressuposta, entre o neologismo e a embriaguez, analisada a partir do terceiro prefácio de *Tutameia*, intitulado *Nós, os temulentos*. “Existe nos prefácios de *Tutameia* uma defesa contundente de uma atitude com vistas a ultrapassar o cotidiano da língua. Para tanto, contribui, decisivamente, como impulso estético, o ‘espírito temulento’ (SOBRINHO, 2007, p. 40) ”. Assim, conforme Sobrinho (2011, p. 52) é que a escritura de Guimarães Rosa revela uma postura dionisíaca e apolínea bem como obscuras intuições.

Em *Primeiras estórias*, a exemplo do conto “A menina de lá” vimos a presença da água como elemento necessário à modelação de uma linguagem dura, sem maleabilidade em construções sintáticas. Todavia, a rigidez de uma língua que incide sobre viventes em constante relação com a terra e com a natureza prescinde de outro elemento químico, ainda fluído, mas que, agora, tende a evaporar. Trata-se da questão da embriaguez, que consta do terceiro prefácio de *Tutameia*: *Nós, os tremulentos*”. É interessante observar que a questão da aprendizagem linguística preconizada no prefácio anterior (Hipotrélico) é o que motiva a criação dos neologismos, tratando-se, assim, de revelar uma postura culta diante da língua. Todavia, em “Nós, os tremulentos” a questão da neologia é apontada por Sobrinho (2011) como uma condição da embriaguez apolínea e dionisíaca. No contexto da escritura roseana, essa condição remeteria aos marginalizados em sua relação com as substâncias alcólicas que habitam os contos dessa parte de *Tutameia*. “A territorialidade social da enunciação permite-nos fazer emergir do enunciado rosiano um ‘sujeito tremulento da enunciação’, que serve de passagem e dá passagem aos instantâneos da enunciação.” (SOBRINHO, 2011, p. 54) Sendo assim, ainda estamos diante de um elemento fluído que faz com que a linguagem permaneça em sua condição heterogênea, mas, que agora tende a criar composições mórficas –

correlatas de um corpo embriagado: “peruibambo” (Rosa, 2017, 563), “sorrisoteiro” (p. 569), “tartamudo” (p. 577), “felizquim” (p. 570), “macambúzias” (p. 586).

Encontramos, assim, a matéria de nossas especulações entre os ardis que a letra prepara ao espírito, conforme a expressão de Bergson no que diz respeito às infiltrações cômicas do corpo, em que a forma quer ‘impor-se ao fundo, a letra chicanenado o espírito.’ A expressão chicanando vem do substantivo feminino chicana, no sentido de ‘enredos ou ardis; sofismas, manobra capciosa, passagem em ziguezague através de uma série de obstáculos’. [...]. Ao tratarmos da tremulência rosiana, estamos colocando em cena os tons subversivos de uma arte chicana. (SOBRINHO, 2011, p. 55)

Além disso, o álcool remete à substância volátil, correlata à narrativa, que tende a ser curta em ocasião ao gênero oral que permeia a linguagem dos viventes das roças e fazendas. “E é no tripé vida, autor e escritura como cachaça, inclusive por suas características líquidas e evaporantes, que tateamos a embriaguez dionisíaca no texto rosiano conforme a dispõe Nietzsche” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 61). Assim, o álcool é o elemento químico que faz a estória evaporar-se, como Chico, o personagem embriagado que “lançou; tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo” (ROSA, 2017, p. 565)

Como se observa, neste capítulo dedicado à análise de *Tutameia*, nos debruçamos mais sobre os prefácios, do que sobre os contos. Talvez isso tenha se dado, naturalmente, porque os prefácios nos ludibriam. Eles nos encantam e nos cativam muito mais que os contos propriamente ditos. Outra questão que se impõe é a de que especialmente em *Tutameia* os prefácios deixam ser meramente elementos paratextuais, cuja função comum seria a introduzir o leitor à obra. Nesse sentido, o prefácio de uma obra literária seria muito diferente de um elemento de ficção, começando, é claro pela diferença entre o sujeito da linguagem de um prefácio e da obra ficcional. A relevância dos prefácios de *Tutameia* é tamanha a ponto de ter motivado a escrita de uma tese de doutoramento, da qual se destaca o seguinte:

Em Tutameia, os prefácios funcionam como coros que diversificam as perspectivas de reflexão na forma e descentralizam o sujeito da escrita. Esses coros se configuram na abundância de citações, no primeiro prefácio; nas enunciações plurais, no segundo e no terceiro; na fragmentação em VII partes, no alterego e nas projeções da voz do autor, no quarto prefácio. O primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, apresenta um debate com gregos e modernos a respeito de questões de ordem formal ou acerca da estória. Os outros três prefácios também apresentam discussões de interesse da literatura, mas têm um caráter mais pragmático, latino, que vai dar no sertão. No último prefácio, projeções da voz autoral como Zito e tio Cândido, um aedo e um mestre zen sertanejos, apontam para o valor da mitificação das estórias que quase sempre se ambientam no sertão com proveito das lacunas da história e da incipiência das instituições representativas do projeto moderno

de Estado apoiado na razão instrumental. Por ironia, frequentemente os padrões da lógica binária são negados em nome do caos da fantasia para reaproximar a poesia dos mitos. (CAIXETA, 2013, p. 200).

Em *Tutameia*, os prefácios se misturam à ficção e fica difícil saber se esses elementos “paratextuais” são de fato prefácios ou elementos de pura criação artístico-literária. Nessa tese, ficamos com a segunda opção.

Assim, os prefácios de seu último livro subvertem, por sua mobilidade, esse estatuto do paratexto, já que ora o autor os apresenta como prefácios mesmo, seguido do grupo de histórias, no índice de releitura. [...] tendo a impressão, em meio a esse movimento, de que ao ler os prefácios, ora estamos adentrando no livro, nas histórias, ora estamos saindo do livro, em busca de um lugar que o ultrapasse. (CAMPELLO; HOLANDA, 2020, p. 103)

Os títulos dos prefácios de *Tutameia* sempre carregam consigo uma espécie de enigma a ser decifrado para que se compreenda o paratexto como um todo. Ademais, por se tratar da última obra escrita em vida pelo autor, pode ser que esses prefácios, justamente em forma de paratextos –algo inédito em relação às outras obras, tenham sido escritos com a intenção de dar uma explicação. Pretensiosamente falando, os prefácios encerrariam uma explicação de tudo o que o autor escreveu, dados em quatro espécies de testamentos de sua propriedade intelectual.

Com *Aletria e Hermenêutica*, Guimarães Rosa nos convida a não depositar tanta seriedade na literatura, convidando-nos a adentrar a linguagem do nonsense, uma linguagem vazia de referencialidade, mas repleta de vida e de humor, afinal, “a vida também é para ser lida” (ROSA, 2017, p. 483). Ademais, o sentido bergsonista que Rosa imprime em suas obras, contra a ideia do nada absoluto, ganha agora seu quinhão de relevância artístico-filosófica, pois “a ideia do objeto ‘não existindo’ é necessariamente a ideia do objeto ‘existindo’” (ROSA, 2017, p. 485)

Com *Hipotrérico* encontramos a especulação de uma linguagem voltada aos neologismos enquanto processos de formação de palavras, oriundos de um conhecimento erudito em relação à língua e à linguagem. *Nós, os tremulentos* já nos faz aceitar a ideia de que a linguagem pode sim funcionar muito bem em um estado de embriaguez, sendo seu caráter dionisíaco e apolíneo perfeitamente adequado ao corpo embriagado do sujeito roceiro que enuncia.

Em *A Escova e a dúvida*, encontramos-nos, enfim, com a ideia da diferença, com tudo o que só pode existir, assim como as leis, do ponto de vista conceitual, e não factual, vindo a depender da diferença existente entre os homens. De maneira paratextual, Rosa epigrafa a conta-gotas a filosofia grega e empirista de *Sextus Empiricus* evocando, finalmente, a suspensão de julgamento para personagens que cometeram crimes à revelia, um bando

de jagunços em meio a tiroteios, em seus terrenos áridos, cheirando à pólvora. Afinal de contas, seria preciso aplicar essas leis a cada caso em que nos deparamos com um corpo ensanguentado estirado no chão.

Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento. [...] A fim, porém, de poder-se ter mais exata compreensão de tais antíteses, darei os modos de conseguir-se a suspensão de julgamentos. [...]. Agora, que já mostramos seguir-se a tranquilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém. (ROSA, p. 2017, 599-610)

Podemos ainda traçar uma analogia entre a escova a que Rosa se refere em seu prefácio e a metáfora da escova de Walter Benjamin, ao propor que a história fosse escovada a contrapelo a partir do advento supostamente dialético da modernidade e da tecnologia pós-guerra. Esse caráter dialético se estende, no entanto, até o (des) limite da ficção. As marcações itálicas na última partedo prefácio constituem a única pista para distinguir ficção de paratexto. Todavia, há uma unidade de sentido que faz com que esses dois tipos de discurso se misturem; vozde um possível narrador-filósofo em primeira pessoa, interlocutor de Zito, que pode muito bem ser a voz do próprio Rosa e comentários fundem-se.

O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros. Deus está fazendo coisas fabulosas. *Para onde nos atrai o azul? –calei-me. Estava-se na teoria da alma.*

–Zito, me empresta o revólver para eu te dar um tiro! – *eu disse, propondo gracejo, um que ele apreciava; que até hoje andante o esteja a repetir, humoroso.* (ROSA, 2017, p. 613)

Além disso, a escova sugere “ um universo paradoxal rosiano, e que, pela própria estrutura criada, consegue deslocar o ponto de fuga do discurso em duas direções contrárias ao mesmo tempo: para frente e para trás. ” (CAMPELLO; HOLANDA, 2020, p. 103). A ideia de “dúvida” sugerida no prefácio estaria atrelada à suspensão do julgamento de tantos homens fora da lei –da qual o próprio autor se abstém, preferindo dar à sua escritura um advento de humor. Afinal, apenas humor seria capaz de suspender a densidade da culpa, da vingança e do ódio disseminados em uma terra em que água e sangue se misturam.

CAPÍTULO 6

A OUTRA MARGEM DO RIO – RELAÇÃO COM ADAPTAÇÃO FÍLMICA

O rio riu, ri por sob a risca da canoa

O riu viu, vi e ninguém jamais ouviu

O rio, ouviu, ouvi a voz das águas

(Milton Nascimento)

Nesse último capítulo dessa tese que encerra o processo de doutoramento em Estudos de Linguagens, gostaríamos de fazer algumas considerações acerca da relevância das adaptações fílmicas para o aprendizado linguístico e literário, considerando que agora estamos imersos em um currículo que preza o Ensino por Competências. Nesse sentido, é necessário trazer à tona algumas discussões contemporâneas acerca do lugar que as práticas pedagógicas do ensino de literatura têm assumido na sala de aula. Cechinel e Durão (2022), por exemplo, propõem que o ensino de literatura na sala de aula seja um acontecimento. Essa prática pedagógica é inovadora pois coloca o ensino de literatura como um processo sempre criativo que será conduzido pelos próprios alunos, à medida em que eles se colocarem como sujeitos produtores de significados e de interpretações para o texto literário. Aliás, é justamente esse tipo de proposta pedagógica que está de acordo com o sentido de educação deleuzeguattariano, o qual vem retirando os objetos do conhecimento de suas acomodações objetivas, levando-os a serem relevantes apenas quando alinhados às potências subjetivas e interdisciplinares do educando.

Outra discussão atual sobre o ensino de literatura nas escolas é a de Paulo Franchetti (2022). Em seu estudo, ele faz considerações importantes acerca do ensino da literatura em um contexto em que os estudantes chegam ao Ensino Médio estragados pelas redes sociais, de modo que a leitura de textos escritos seja difícil ou quase impossível. Esses problemas, ocasionados pelos meios de leitura digital e automáticos, têm feito com que a leitura de textos literários seja a última fonte de informação e experimentação às quais os estudantes de hoje tendem a recorrer. No entanto, apesar de não ser possível discordar disso, e também deixar de lamentar, resta ainda uma esperança: a de que os meios digitais e a internet sejam aliados do professor, e não rivais. Nesse sentido, a proposta de se trabalhar com sistemas semióticos diferentes e com textos multimodais tende a favorecer o contato do aluno com o

universo literário em vez de simplesmente afastá-lo. Ademais, em se tratando de uma geração de youtubers, gamers e cinéfilos é inútil que o professor resista às novas tecnologias da informação em detrimento do argumento (falho) de que elas vão corromper os leitores e, uma hora ou outra, vão fazer com que a literatura desapareça dos currículos. Não, ela não vai simplesmente desaparecer, a menos que o professor não seja capaz de lidar com o conteúdo das redes sociais que podem aproximar seus alunos dos textos literários. Nesse sentido, é preciso inovar as práticas pedagógicas, em vez de simplesmente se acomodar e se conformar com a ideia de que os livros impressos tendem a ser extintos. Isso não pode ser uma desculpa, ainda mais em um momento em que a tecnologia digital tende a favorecer, simplificar e barater o acesso aos livros, como o *Kindle* – leitor digital prático e sustentável. Desse modo, para começar essa missão que é a de trazer outros sistemas semióticos inevitáveis para o ensino de literatura, insistimos na importância das adaptações fílmicas. O cinema, como se sabe, foi o primeiro meio de cultura de massas a adaptar a literatura escrita, tornando-a mais acessível àqueles que mal sabiam ler, mas que, por outro lado, tinham uma aguçada disposição para interpretar imagens.

O ensino da língua materna, nesse sentido, não está condicionado a práticas tradicionais que levariam em conta apenas a leitura de obras canônicas – visando a uma finalidade muito redutora: o domínio da norma-padrão da língua. Obviamente que o domínio da modalidade formal escrita da língua deve continuar sendo um objetivo do ensino de Língua Materna para o aluno do ensino fundamental e médio. Todavia, quando ele alça os degraus do Ensino Superior, suas competências linguísticas serão muito mais direcionadas às capacidades de se comunicar bem, sobretudo, em cenários que envolvam relações interpessoais diversificadas

Na proposta de ensino por competências, é mister considerar que seu objetivo é que o aluno consiga fazer algo, e consiga fazer bem. Na prática, saber uma língua é muito diferente de ter competências linguísticas (ZABALA; ARNAU, 2010). Além disso, no ensino de uma língua materna,⁷ a competência comunicativa é notoriamente relevante, referindo-se “à produção e interpretação de uma língua em um contexto social determinado”. (SACRISTÁN, 2011, p. 168).

⁷ Para todos os efeitos, considera-se aqui o ensino de uma língua em diferentes esferas curriculares: A Língua Portuguesa no ensino fundamental e médio, como suas competências específicas; O Ensino do Português Instrumental como meio de adequar o uso da língua em ambientes de trabalho e profissionalizantes; O ensino de Português e suas literaturas voltados à formação de docentes na área de Letras.

Nesse contexto, é importante que a língua e a literatura sejam exploradas em todas as suas possibilidades e potencialidades, de forma que o leitor/ aluno possa ter um contato profundo com o texto literário. O que se propõe, então, é que o cinema, no caso, a adaptação fílmica, corrobore o ensino-aprendizagem competente da língua materna, pois o cinema:

É uma produção cultural que não apenas inventa histórias. Mas que, na complexidade da produção de sentidos, vai criando, substituindo, limitando, incluindo e excluindo 'realidades', sendo tomados como produções datadas e localizadas, produzidos na cultura, criando sentidos que alimentam, ampliando, suprimindo e/ou transformando significados. (FABRIS, 2008, p. 120)

Nesse sentido, o que mantém o ensino de língua materna e sua respectiva literatura, como manifestação cultural, como elementos curriculares imprescindíveis culmina-se na relevância de formar sujeitos capazes de se comunicar nas mais variadas situações e empregar seu conhecimento de forma eficaz. Nesse sentido, a literatura assume um papel importante, pois ela é tida como a manifestação cultural da língua, sobretudo, quando é criada de forma criativa, suscitando profícuas relações do leitor com a sua própria língua. Defende-se, portanto, o uso da literatura que favoreça o desenvolvimento de competências socioculturais e que desperte no aluno o papel social da literatura como artefato humanitário. Portanto, é importante que o professor escolha obras que deem conta da representação oral da língua, de modo que sejam capazes de representar, de fato, a comunicação de falantes em seus apanágios históricos, sociais e culturais.

Ademais, desde que a variação linguística ganhou espaço no ensino da língua materna, na maioria dos currículos, torna-se importante pensar em como ficaria a literatura, já que, por muito tempo, ela permaneceu condicionada ao ensino da norma-padrão. Todavia, como ficaria o ensino de literatura atrelado à variação linguística? Quais seriam as literaturas que propiciariam uma experiência significativa com a língua em funcionamento e em sua manifestação oral? Os contos de Guimarães Rosa são defendidos, aqui, como importantes objetos de ensino, pois eles manifestam a língua materna em sua potencialidade, considerando aspectos sociais, orais, estéticos e culturais da Língua Portuguesa. Contudo, é preciso considerar ainda os dispositivos tecnológicos que incidem sobre a formação dos leitores hodiernamente. O cinema, que não é tão recente assim, assume seu quinhão de importância no que diz respeito

ao ensino da língua materna, pois propicia situações performáticas de uso da língua, mesmo que de forma simulada. As encenações das adaptações fílmicas despertam uma experiência mais ampla do leitor com o texto literário, pois envolvem recursos audiovisuais que ampliam a percepção do leitor acerca do texto.

Assim, o filme é importante porque nos traz uma outra relação com o texto literário –acrescentando conhecimento acerca do texto e inserindo o texto escrito em um sistema de signos tecnológicos –como o cinema. A invenção do cinema trouxe consigo a perda da aura e a morte do ator, questão já desenvolvida por Walter Benjamin em seu célebre texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

Quando uma obra de arte é reproduzida, a função social da arte deixa de ser ritualística, ela perde, portanto, seu valor de culto, e passa a ter então uma função mais democrática. Assim, de certa forma, o cinema enquanto técnica de representação da obra, seria o meio responsável por politizar a literatura. [...]. Seu alto poder de difusão de imagens e de transmissão retiram a obra de arte de seu lugar privilegiado de culto e com isso a torna mais acessível. (SILVA, 2016, p. 30)

O filme torna o texto literário vulnerável ao diretor de cinema, mas, ao mesmo tempo aflora e estende as possibilidades de representar uma personagem que, no texto escrito, estava apenas condicionada às possibilidades de imaginação do leitor. De certa forma, ao viabilizar o filme como um objeto de estudo do texto literário, estamos resistindo à ideia de que a adaptação seja infiel ao texto literário, sobretudo no caso das obras de Guimarães Rosa. Nesse sentido, acredita-se que o filme, na verdade, corrobore a questão da oralidade, modalidade linguística prevaiente nos contos de Guimarães Rosa. Portanto, é a concepção oral dos contos que abre as portas para as adaptações, seja nos palcos ou nas telas, fazendo com que o texto literário expanda suas forças linguísticas. Ademais:

No âmbito dos Estudos Comparados, os críticos reconhecem uma necessária infidelidade ao texto para se chegar a uma transposição esteticamente viável, obtida através de criação paralela. Resistindo aos termos da mera comparação e do julgamento ingênuo de que o texto rosiano seja superior às suas adaptações para o cinema ou televisão, nosso propósito é refletir sobre como literatura e cinema estabelecem formas de diálogo em que se diluem as fronteiras entre o processo criativo das narrativas literária e fílmica. (LEANDRO; PERPÉtua, 2014, p. 130)

Todavia, nos casos dos contos de Guimarães Rosa, as adaptações fílmicas ganham relevância justamente porque, assim como o teatro, elas são a única forma

que viabiliza a representação de uma linguagem que tende a ser oral –a qual, só foi possível transformar em texto literário, com muito custo. Ademais, esse é um custo tão elevado que até hoje faz com que a escritura de Guimarães Rosa seja quase impossível para alguns leitores, totalmente desfamiliarizados com a cultura sertaneja. O custo dessa linguagem sertaneja pago por Guimarães Rosa foi a sua predisposição ao neologismo o qual lhe fez aceito por uns e condenado por outros –que não admitiram sua atitude despojada perante à língua. Guimarães Rosa não criou metáforas porque só os neologismos seriam capazes de deflagrar a embriaguez de uma língua e a pobreza linguística de personagens muito pouco escolarizados. “Quanto mais rica em dialetos é uma língua, mais deixa aflorar o discurso indireto livre; ou, antes: em vez de se estabelecer sobre um ‘nível médio’, ela se diferencia em ‘língua baixa e língua elevada’ –condição sociológica” (DELEUZE, 2018, p.122). Como se sabe, o discurso indireto livre possibilita a enunciação uma arquitetura heterogênea e polifônica.

Este desdobramento ou esta diferenciação do sujeito na linguagem não é o que encontramos no pensamento e na arte? É o cogito: um sujeito empírico não pode nascer para o mundo sem se referir ao mesmo tempo a um sujeito transcendental que o pensa e no qual ele pensa. E o cogito da arte: não há sujeito que aja sem um outro que o veja agir e que o aprenda como aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa. Daí dois eus diferentes, dos quais um, consciente de sua liberdade, se erige em espectador independente de uma cena que o outro representaria de um modo maquinal, (DELEUZE, 2018, p. 122)

Segundo Pasolini, o ato fundamental da linguagem não é mais a metáfora. Isso porque a metáfora é uma condição da linguagem artística que tenderia a misturar diferentes níveis de linguagem para dar conta de exprimir o que a linguagem referencial não daria conta. Todavia, nem a metáfora, nem qualquer outro tipo de procedimento peculiar ao linguístico daria conta de dar voz a personagens roseanas, por isso a condição dos neologismos se impõe. E o cinema seria uma forma mais naturalizada dessa forma de expressão da linguagem, pois evita que toda a responsabilidade de um falso descuido com a língua recaísse sobre a figura do escritor.

Em Cinema 1 – A imagem-movimento, Gilles Deleuze traz algumas aproximações entre o cinema e a linguística, o que agora se impõem como preponderantes para se pensar a questão da adaptação fílmica dos textos de Guimarães Rosa. A câmara, no sentido deleuziano, seria meramente um objeto

técnico com o qual as personagens não teriam nenhuma identificação com as personagens. Nesse sentido, o cinema é complexo porque somente os atores, na condição primária de leitores, e só depois na condição de quem encarna personagens, estabeleceriam essa identificação. É por isso que a adaptação fílmica é um objeto inevitavelmente linguístico, pois sua criação começa pela leitura e pela interpretação de personagens literários. Essa complexidade passa a ser então uma questão da linguagem, a qual Deleuze traz à tona a partir das assimilações que o teórico Pier Paolo Pasolini entre o discurso cinematográfico e o discurso indireto livre do cinema.

O conto *A terceira margem do rio*, que consta de Primeiras Estórias é a pura vivência do extraordinário, difícil de ser lida e até mesmo de ser vista até mesmo quando os atores de cinema nos dão as sensações mastigadas. Seja no texto escrito, seja nas telas, na música ou no teatro a arte concebida a partir da ideia de Deleuze e Guattari é unívoca em sua missão de despertar em nós afectos e perceptos. Em qualquer que seja o sistema de signos que a escritura de Guimarães Rosa se impõe, estaremos sempre diante de uma ficção que teve de superar os limites de uma língua escrita. Sendo assim, todos os signos que forem remetidos a esse universo serão sempre bem-vindos a fim de explicar uma obra de alta complexidade.

O *nonsense* é a operação que desfaz o consenso, isto é, a relação entre o perceptível, o pensável e o dizível que constitui a grade ordinária na qual a vida se desenvolve normalmente do começo ao fim, bem enquadrada entre as margens da evidência sensível e da significação. A verdadeira vida é aquela que saiu dessas bordas, que se livrou da grade consensual em cujo interior a vida está prisioneira. (RANCIÈRE, 2021, p. 47)

O veio da loucura é o que motivou o produtor de cinema Nelson Pereira dos Santos a juntar cinco contos de Rosa em sua adaptação fílmica intitulada *A terceira Margem do Rio*. O longa-metragem estreou em 1994, em Berlim, no ano de 1994, sendo premiado no Brasil com o prêmio Margarida de Prata pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

Quando reuni as condições de produção para realizar o filme, já havia decidido juntar ao conto escolhido mais quatro, mas procurando estruturar todos como se fosse uma única história. Para chegar a isso, encontrei um veio, a questão da loucura, segundo a análise de Paulo Rónai. Ele afirma que todos aqueles contos eram da mesma família, e os personagens dos contos se assemelham por serem loucos ou quase e estarem numa espiral alucinatória. Outra semelhança é que todas as narrativas se passam num espaço social onde não há lei escrita, uma grande variedade do Brasil profundo. (DOS SANTOS, 2018, s.p.)

Não que Paulo Rónai esteja equivocado em sua leitura crítica que faz acerca da reunião dos cinco contos que aparecem na adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos, mas é preciso aprofundar um pouco mais a questão que o crítico chama de loucura. O filme desperta em nós sentidos e sensações que os contos por si sós não seriam capazes, isso porque o filme funciona na condição de um hipertexto e de uma nova narrativa que arremata as cinco: A terceira margem do rio, Fatalidade, A menina de lá, Sequência e Os irmãos Dagobé. Todavia, o denominador comum dessas narrativas não são propriamente a loucura e sim o sofrimento físico e psicológico enfrentado por essas personagens que culminam em errâncias e desvios de personalidade.

O filho do pai que deixa a sua família, sumindo para além das margens do rio em uma canoa e nunca mais volta provoca um sentimento de luto insuperável pela ausência do corpo –colocando-o sempre na condição de alguém que ansiosamente está sempre à espera. Em a Menina de lá, o cineasta se aproveita das mazelas sociais de uma população economicamente vulnerável para dar relevância aos milagres realizados por Nhinhinha. Sobre esse aspecto, uma cena muito relevante do filme se dá quando ela começa a distribuir chocolates, de forma milagrosa, às crianças que presenciaram um assassinato local. Após o milagre, o povo começa a fazer filas intermináveis a fim de que seus problemas socioeconômicos fossem resolvidos pela menina, que popularmente passou a ser conhecida como Santinha. Os irmãos Dagobé passam a cometer crimes sexuais despertados pela beleza de uma mulher do interior, que passou a ser constantemente perseguida, revelando traços típicos de violência e feminicídio. Nesse sentido, o que de fato amarra os contos de Guimarães Rosa são questões que o cineasta considera dignas de serem denunciadas pelo cinema, uma correlação sempre evidente do cinema brasileiro de forma geral.

Não se trata de uma superprodução, aliás, chama-nos atenção a rusticidade que o filme evoca, semelhante ao de uma produção fílmica caseira, dessas que os jovens fazem para obter uma nota em seus trabalhos finais das disciplinas de Literatura na escola. Todavia, o filme se torna instigante justamente por funcionar como um hipertexto:

Um hipertexto é definido, mais comumente, na atualidade, e de forma muito simplificada, como texto em ambiente digital. Do modo como vem sendo apresentado na internet, e mesmo em ambientes off-line, o hipertexto é construído de maneira que algumas de suas partes ou palavras sejam ligações com outros textos, isto é, com a indicação de

links. [...] textos não lineares ou multilineares. (RIBEIRO, INCLUIR DATA DA PUBLICAÇÃO)

Na condição de hipertexto, o filme funciona como uma mistura dos contos supracitados de modo que ao cineasta caberia a função de correlacionar tais contos, dando novas figurações às personagens, sem, no entanto, fazê-las perder sua originalidade –talvez seja esse o sentido da adaptação fílmica, o da hipertextualidade, algo ainda não explorado pelos estudos intermediáticos. O filme inicia-se com a cena principal do conto “A terceira Margem do Rio”, com o filho, ainda menino, despedindo-se do pai, atolando na lama, de forma tremulenta, sem poder fazer nada. O diretor abdica-se de muitos enunciados, fazendo de seu filme uma narrativa de pouco diálogo. Todavia, a marcante fala da mulher permanece: “ Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (ROSA, 20117, p. 384). O diretor de cinema com a manutenção de enunciados essenciais, sugere uma condição muito comum dos pais de família pobres brasileiras, que fogem de suas obrigações de diversas formas –arranjando amantes, assentando-se em mesas de bares e indo “ao futebol”. Seja como for, por loucura ou incapacidade de lidar com a vida, o pai desaparece e o filho recebe o nome do Jorge, sempre mudo diante da perplexidade da vida das águas mudas do rio. Não fosse a incumbência do diretor de cinema, de construir um hipertexto com esse conto, ele terminaria ali, mudo, pois a história ficaria

“condenada a se acabar numa dupla ausência: o pai desaparece para sempre, o filho permanece na margem: ele é, diz o fim da história, ‘o que não foi’, aquele que doravante vai ‘ficar calado’ nos rasos do mundo” (RANCIÈRE, 2021, p. 40)

Para que uma história não se acabe, nesse entremeio, o conto transforma-se em *Sequência*, dando literalmente a sequência para a narrativa, já que Jorge ao devolver a vaca Pitanga a sua dona, apaixona-se por Alva. Os dois contos se entrecruzam assim para que fosse possível inserir *A menina de lá*, já que a personagem Nhinhinha é a filha do casal, a Santinha milagreira do Distrito Federal. A personagem é representada por uma menina de olhos vivos, vestida sempre de um vestidinho branco, que realiza todos os desejos da avó que a cria. *Os irmãos Dagobé* são de fato os vilões da história, que, além de forasteiros, são os perseguidores de Alva, a mulher de Jorge, sequestrada por eles e sexualmente violentada. *A Fatalidade* começa quando Jorge vai atrás de um ex-policial, a fim de armar-se para proteger sua mulher, acabando por matar um dos irmãos Dagobé. É nesse sentido que o produtor do filme

transforma as narrativas através de cortes e rupturas, refazendo-as em uma espécie de bricolagem, que metaforizam a vida e a morte, não como início e fim, mas como travessia –a terceira margem:

Os dois rios que a ficção do meio nega são, evidentemente, a vida que passa entre o nascimento e a morte e a ficção da qual se sabe, desde Aristóteles, que deve ter um começo e um fim e um meio que permita passar de um ao outro. A ficção nova é a de um tempo que parou de passar à moda antiga, que se tornou um puro meio. É isso seguramente que se encontra no centro da revolução ficcional moderna: um tempo feito de instantes que se estendem ao infinito e se interpenetram ao invés de suprimirem uns aos outros na corrida para atingir o ponto final. (RANCIÈRE, 2021, p. 41)

Nesse movimento de interpenetrar as narrativas rosianas, o cineasta cria uma nova narrativa. E essa narrativa, ao mesmo tempo em que mantém o sentido original do escritor, transforma nosso ponto de vista, despertando-nos para outras questões humanitárias emergentes. Eis o papel do cinema. Assim, como “hipertexto, os contos de Primeiras estórias agrupados em novas narrativas constituem outros produtos ficcionais.” (LEANDRO; PERPÉTUA, 2014, p. 121)

Além de estabelecer uma nova narrativa a partir de cortes e rupturas sobre o texto literário, a adaptação fílmica é capaz de despertar sentidos que a leitura por si só não é capaz. Isso ocorre porque não aprendemos apenas por meio da leitura, mas por meio de estímulos audiovisuais, muito particulares ao cinema e ao teatro. Nossas percepções sinestésicas diante do cinema são mais aguçadas que na leitura, e a atenção, bem como a memória são melhores empreendidas. O cinema é um empreendimento, fruto de uma necessidade que surgiu da questão da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica:

Aproximar as coisas, espacial e humanamente, é um desafio tão intenso das massas contemporâneas quanto sua tendência a superar o caráter único das coisas, graças à reprodução. A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem, ou melhor ainda, por meio de sua cópia ou reprodução. (BENJAMIN, 2012, p. 16)

Com o advento da reprodução da escritura rosena para o cinema, não estamos querendo simplificar a literatura, ou reduzi-la, nem mesmo recusar a leitura do texto literário. Todavia, é importante que haja estudos que, em vez de simplesmente negar o cinema a favor do ensino de Literatura e da língua materna, o coloque como aliado, pois a sua difusão é muito maior que a do próprio livro. Irremediavelmente, o livro ainda é um objeto pouco acessível, por razões socioeconômicas, enquanto o filme é

amplamente disponibilizado em mídias sociais de livre acesso. Além desse fator, o filme é um recurso audiovisual que pode ampliar a experiência estética do indivíduo, favorecendo assim o papel humanizador da literatura. Com uma atuação boa, ficamos muito mais propensos ao riso ou ao choro. Há afetos que o enunciado escrito não consegue despertar, pois a linguagem também se estende aos gestos, aos olhares, aos ritmos e aos sons imperceptíveis nas entrelinhas do texto escrito. Outra questão relevante é entender que a escritura de Rosa parece ter sido feita para ser representada nas telas e nos palcos, pois sua linguagem está muito mais atrelada à oralidade do que à escrita. Como já dissemos, há questões da linguagem sertaneja intratáveis até mesmo pela linguagem figuradas, impossíveis à metáfora. Vimos que a criação de um neologismo não envolve simplesmente a escrita, envolve coisas relativas à corporificação, cabíveis somente a um ator, corpo vivo da linguagem. A embriaguez, a rusticidade, a capacidade de formar um só corpo com o equino o ziguezague, a empunhadura, o riso provocado pela anedota entre tantas outras sensações só é possíveis de serem percebidas de modo audiovisual. É nesse sentido que as adaptações se fazem necessárias à compreensão do universo rosiano.

Considerações Finais

A recente corrente de pensamento socionteracionaista revoga o ensino de Linguagens, Códigos e suas tecnologias como uma questão real, e pouco ideal. Os sujeitos que aprendem passam então a ser vistos como seres sociais e culturais, em constante interação com as tecnologias digitais da informação. As teorias pós-modernas, como a filosofia de Deleuze e Guattari, com o viés desconstrutivista corroboram justamente o papel de uma educação interdisciplinar, social, cultural e interacionista –pois se afastam de uma postura idealista de ensino e de aprendizagem, postura que não tem mais lugar em um contexto plotado pela globalização e pela tecnologia da informação –advento que cada vez mais desfaz barreiras geográficas e, até mesmo, sociais. Assim é que a filosofia de Deleuze e Guattari tem trazido uma reflexão necessária e inadiável à educação, ao ensino e às linguagens. A nova realidade de ensino que se impõe traz consigo a necessidade de repensar o modo como analisamos a língua e suas manifestações artístico-culturais, cada vez mais longe de serem acomodadas em moldes sólidos de conteúdos curriculares. Nesse sentido, é preciso repensar as práticas de ensino-aprendizagem, considerando que o aprendiz não é uma consciência, mas um ser humano que possui também um corpo

em múltiplas relações sociais e cibernéticas. Assim, repensar o sujeito que aprende, bem como as coisas que lhe são ensinadas, como a língua e literatura, envolve pensar tais questões como complexas, variáveis e potenciais. Nesse sentido, deve-se optar por incrementar os currículos com leituras e reflexões que corroborem a formação do aprendiz e não apenas façam dele um repositório de conhecimentos vazios que não o habilita a pensar criticamente sobre a sua língua, porexemplo. O ensino de literatura tende a colaborar com a formação de um sujeito humanitário que tende a perceber, através de uma manifestação cultural, traços relevantes da sua sociedade, da sua história e da sua língua. Portanto, o que queremos com o trabalho dessa tese é trazer a literatura de Guimarães Rosa, atrelada à filosofia pós-moderna e interdisciplinar de Gilles Deleuze, é propor a releitura de artefatos linguísticos que tendem a corroborar a variação linguística, a relação do textoliterário com outras mídias e, sobretudo, uma manifestação artística ecológica e sustentável. Assim, acreditamos na importância de ler o texto literário como um plano imanente, sujeito a motivar o pensamento crítico que circunda a relação do homem com os seus ideais, com a história e com a língua. Se foi possível materializar essa

leitura em uma tese de doutoramento é porque a acomodação dos textos literários em linhas do tempo e escolas literárias são erros pedagógicos que reduzem a potência dos textos literários e reduzem ao mínimo a colaboração da literatura com a reflexão sobre o uso da língua –algo que deveria ser primordial no ensino de literatura.

Se a literatura de Rosa se conjuga tão bem com a Filosofia, desde quando pesquisadores se propuseram a estabelecer relações entre a escritura roseana e a metafísica, é preciso agora dar continuidade ao cientificismo que essas contribuições geraram, atualizando tais relações de acordo com propostas pedagógicas mais inovadoras. Assim, se a relação do texto rosiano com a metafísica nos parece ultrapassada, é porque a própria noção de uma literatura acomodada a escolas prontas do pensamento nos parece ineficaz ao ensino de língua e literatura, visto que o texto literário constitui um plano imanente. Admitir isso, é ter em conta que, a partir da leitura de uma obra, seremos levados a percorrer a história, a sociologia, as adaptações midiáticas e a questões linguísticas e estéticas que fazem do texto literário um grande aliado à reflexão sobre a língua. A leitura do texto deve ser promovida. O educador e o professor deve dispor de tempo para ler a obra e produzir ciência acerca do seu objeto de ensino, a fim de demonstrar a consistência de uma crítica imanente. O trabalho com o texto literário deve, ainda, promover o multiletramento e a

multimodalidade, já que a tecnologia está impregnada nos processos discursivos. Acerca disso, é importante alertar o aluno para as tecnologias de edição do livro, já que essas são um ponto de partida para construir uma noção sobre a obra lida (por quantas edições o livro passou? Por que este livro foi tão comercializado? Por que ainda vende tanto?) A edição e suas formatações gráficas e paratextuais são pouco exploradas nas salas de aulas, o que é lastimável, pois tais elementos dizem respeito à primeira leitura de um livro, a leitura da capa –o que muitas vezes motivará ou desmotivará a continuidade da leitura.

Nesta tese, corroboramos a leitura imanente, buscando sempre desconstruir e reconstruir as velhas dicotomias metafísicas que por muito tempo sustentaram as pesquisas científicas sobre a obra de Guimarães Rosa. Ademais, centramo-nos na tarefa de repensar o regionalismo roseano, buscando tecer uma nova colaboração para esse tema. Focamo-nos ainda na análise linguística dos neologismos e das inversões sintáticas como formas de criação artístico-literária que dessem conta da abordagem variacionista no contexto da literatura. Finalmente, adentramos, por livre arbítrio a tecnologia do cinema, ressaltando o papel do cinema como a Sétima Arte que popularizou a literatura, através das adaptações fílmicas. O cinema é uma linguagem que reproduz movimentos, sons e imagens. A adaptação fílmica materializa a crítica literária. Ela não é o texto literário, mas é a leitura do texto mediada pela tecnologia cinematográfica e pela dramatização dos autores; a linguagem do cinema potencializa a linguagem do texto literário, corroborando a multimodalidade e o multiletratamento. Nesse sentido, preconizamos que a adaptação fílmica deve ser um instrumento pedagógico complementar ao ensino de literatura, de modo que não venha a ser usado como elemento que substitui o processo de leitura do texto literário, bem como o tempo destinado a essa atividade.

Ao aproximar a teoria de Gilles Deleuze à literatura, enfim, culminando na adaptação cinematográfica, admitimos que a literatura seja um plano de imanência, o qual transita entre diferentes mídias e suportes para fazer jus ao sistema linguístico criativo que ela é, admitindo as potências da multimodalidade e do multiletratamento. Ao viabilizar tais tipos de estratégias de ensino, abre-se espaço para o trabalho com diferentes modalidades linguísticas, aproximando o educando do texto literário, através de diferentes formas. Ademais, buscou-se, com essa pesquisa, indicar os contos de Guimarães Rosa como eficazes ao ensino e ao entendimento da variação linguística em textos literários, pois acredita-se que o autor tenha utilizado de artifícios

linguísticos para materializar uma linguagem de cunho regionalista.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

BRAIT, Beth. **Guimarães Rosa** (Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982.

BRANCO, Ana Lúcia. **No tabuleiro de Rosa: o jogo em Minha Gente e Buriti. Universidade de São Paulo**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da USP. São Paulo, 2015.

CANDIDO, Antônio. Sagarana.. In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. Coleção Fortuna Crítica. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CAMPOS, André L. **A travessia crítica de Sagarana. Universidade Estadual de Campinas**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – IEL. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. Coleção Fortuna Crítica. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CECHINEL, André; DURÃO, Fabio Akcelrud. **Ensinando literatura: a sala de aula como acontecimento**. São Paulo: Parábola Editorial, 2022.

CORSETTO, Patrizia. Escritura e escrita. **Lacaneando**. Disponível em: <https://hypersonic2012.wordpress.com/escritura-e-escrita/>

COUTINHO, Mário Alves. A linguagem do indizível. In: SOBRINHO, João Batista Santiago. **Mundanos fabulistas**: Guimarães Rosa e Nietzsche. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, G. & Guattari, F. **O Anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia (Vol. 4). São Paulo: 34, 1997

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. (Vol. 3). São Paulo: 34, 1997

.**Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. (Vol. 5). São Paulo: 34, 1997.

_____. O que é a filosofia (2 ed.). São Paulo: 34.2010

GALIMBERTI, Umberto. **O homem na idade da técnica**. Ano 13, nº 218, vol. 13 , 2015 .

GLAVÃO, N. Walnice. **Mínima mímica**: Ensaio sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.

CAIXETA, Maryllu de Oliveira. **A ironia em Tutameia**: Terceiras Estórias. Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. (Tese de Doutorado.) UNESP: Araraquara, 2013.

----- . **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Perspectiva, 1977.

CAMPELLO, Wanúbya do Nascimento Moraes. HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira. Uma leitura hermenêutica do prefácio 'Sobre a escova e a dúvida' da obra Tutameia (1967) de João Guimarães Rosa. In: **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 44, n 85.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, 311 p.

CANDIDO. A. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In:_. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 147-179.

_____. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. Rio de Janeiro: **Ouro sobre o Azul**, 2011.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 294-309. [Coleção Fortuna Crítica, n. 6]

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. **Formação da literatura brasileira**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Trabalho original publicado em 1969).

DELEUZE, G.. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (Trabalho original publicado em 1968).

DELEUZE, G. Entrevista sobre O anti-Édipo (com Félix Guattari). In G. Deleuze, **Conversações** (pp.23-36). Rio de Janeiro: 34,(1992) (Trabalho original publicado em 1972).

DELEUZE, G.. **Crítica e clínica**. São Paulo: 34, (1997) (Trabalho original publicado em 1993).

DELEUZE, G **Diferença e repetição** (2a. ed. rev. e atual). Rio de Janeiro: Graal, 2006. (Trabalho original publicado em 1968).

FABRIS, Elí Henn. **Cinema e Educação**: um caminho metodológico. In.: Educação e

realidade.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. OVÍDIO, Abreu Filho. MANA 4(2):143-167, 1998.

FRANCHETTI, Paulo. **Sobre o ensino de literatura**. São Paulo: Unesp, 2022.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo: IEA-USP, n. 21, v. 59, jan./abr. 2007. p. 324-352.

GODINHO, Josué Borges de Araújo. Destinerrâncias de um “Desenredo”. In: **Humanidades e inovação**. V. 6. N. 1, 2019

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. In.: Scientia e Studio. São Paulo, v. 5. n. 3, 2007, p. 375-398.

LENADRO, Anita; PERPÉTUA, Elizira Divina. Memória e poesia. Imagens da palavra de Guimarães Rosa no cinema. **Revista Leitura**, v2, n 54.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro : Martins Fontes, 2ª ed. 1986.

_____. **História da Inteligência Brasileira (1933-1960)**. São Paulo: Cultrix, 1979.v. 7. 697 p.

NIETZSCHE, F. (1999). **Assim falou Zaratustra** (P. Nasseti, trad.). São Paulo: Martin Claret. (Original publicado em 1883).

NIETZSCHE, Friedrich. **La généalogie de la morale**. Trad. Henri Albert. Paris: Gallimard, 1964

-----, **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Trad. Márcio Pugliese. São Paulo: Hemus, 1977

NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. A matéria vertente. In: **SEMINÁRIO DE FICÇÃO MINEIRA: DE GUIMARÃES ROSA A NOSSOS DIAS**, 2., 1982, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Conselho Nacional de Cultura, 1983. p. 9-29.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivainha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Apresentação. In: BARTHES, Roland, **Crítica da verdade**. São Paulo: perspectiva, 2013

